



ظهر اخيرا في لندن عند الناشر جورج ألن واتون كتاب ضخـم (١١٦٦ صفحة) بعنوان «روائع الفلسفة في العالم : ملخصة» تحت اشراف فرانك ماكجربل وينضم خلاصات وافية لما تلى كتاب لكبار الفلاسفة من العصر القديم حتى يوم الناس هذا وعددهم ١٣٨ مفكرا وفيلسوبا ، وقام بتلخيصها مشرون استاذنا من اساتذة الفلسفة في الجامعات الأمريكية ، وكل خلاصة عبارة عن تحليل واف للكتاب يبلغ في العادة قرابة ثلاثة آلاف كلمة او اكثر يعطى زبدة الكتاب بطريقة موضوعية ، ويسبق الخلاصة بيان بنوع الكتاب وتاريخ حياة ووفاة المؤلف ، وتاريخ نشر الكتاب ، ثم يضع كتب تبين الافكار الرئيسية فيه . وقد جرى ترتيب ايراد الملخصات على الترتيب التاريخي الممتد الى اكثر من ثلاثة آلاف سنة . ولم يقتصر التلخيص على الفلسفة الاوربية ، بل شمل الفلسفة الاسلامية (ابن سينا : « النجاة » ، وابن رشد : « تهافت التهافت ») والفكر الهندي والفكر الصيني ، وهكذا جاء الكتاب الفذ خير خلاصة للفكر الفلسفي كله في العالم .

ولهذا راينا تقديمه الى قراء العربية على صفحات هذه المجلة .

ونبدأ بترجمة تلخيص مؤلفات الفيلسوف الذى يحتفل هذا العام بمرور ١٥٠ سنة على ميلاده ، اعنى رائد الوجودية ، سيرن كيركجور ، وقد اورد له الكتاب تلخيص ثلاثة من اهم كتبه ، وهى : « اما ... او ... » ثم « شذرات فلسفية » ، ثم « حاشية نهائية غير علمية » .

وسنوالى ترجمة هذه الخلاصات مبتدئين بالفلاسفة المحدثين وعلى الترتيب الذى نراه اقدر على جذب انتباه القارئ العربى .

اما ... او كيركجور
المؤلف كيركجور (١٨١٢ - ١٨٥٥)
نوعه : ميتافيزيقا وجودية
سنة طبعه : ١٨٤٢

الأفكار الرئيسية

التمط الحسى فى الوجود يتشمل فى مذهب اللذة الرومنتيكى وفى النزعة العقلية المجردة ، فالحسى والعقل كلاهما لا يفلح فى تحقيق وجسود ذاته .

فالذات الحقيقية لاتتحقق الا بالاختيار ، والحياة شأنها اما ... او .

والطريق الحسى يقضى الى اللال والمراج السوداوى والياس .

والذات ، باتجاهها ناحية اتخاذ القرار والالتزام بسبب اليأس ، تنتقل من المدرج الحسى الى المدرج الاخلاقى .

وفى المدرج الاخلاقى تصبح الذات مركزة موحدة وحقيقية ، بفضل اختيارها لنفسها .

والمدرج الثالث فى التطور هو المدرج الدينى ، لكن كل مدرج من هذه المدرجات لا يكتفى بنفسه ، فالمدرج الاخلاقى يحول المدرج الحسى ، والدينى يحول الاخلاقى .

كتاب « اما ... او ... » يقع فى مجلدين ، وفيه يحاول المؤلف ان يوضح الفروق والعلاقات بين التمث الحسى فى الوجود والتمط الاخلاقى . وكما هو الشأن بالنسبة الى معظم مؤلفات كيركجور ، لم ينشر « اما ... او ... » باسم مؤلفه : والابصاحات الواردة ، ذكرت باقلام مستعارة مختلفة ويحتوى المجلد الاول على تحليل ووصف ليدان ماهو حسى ، والاسلوب الادبى متنوع ، فتراه يستخدم الجمل الغنائية ، والخطب ، والتحليلات النفسية ، والعروض الدرامية ، والصيغ الفلسفية .

ورجل الحواس ، الذى يعبر عن آرائه بكل هذه الاساليب الادبية ، يشار اليه بالحرف « ا » . والمفكر الاخلاقى فى المجلد الثانى ، ويحمل اسما مستعارا هو القاضى فلهلم ، يشار اليه بالحرف « ب » وقد فسر كيركجور فى احد كتبه المتأخرة بعنوان « حاشية نهائية غير علمية » الموضوع الرئيسى فى كتاب « اما ... او ... » بقوله ان « ا » امكانية وجودية ، ممتازة فى الجدل ورفيع الموهبة فى استخدام اللوهمية والاسلوب الشعرى ، لكنه يظل رغم ذلك عاجزا عن اتخاذ قرار حاسم

والخوس فى الفعل ، ولهذا هو لا يوجد بالمعنى الحقيقى للوجود . اما « ب » فيمثل ، على العكس من ذلك ، رجل الاخلاق التى تحولت حياته كلها الى استنباط وجدان والالتزام .

والقاضى فلهلم يوضح محتوى ماهو اخلاقى على شكل رسالة موجهة الى « ا » وابلاغ الحقيقة الاخلاقية يحتاج الى شكل او اسلوب يتفق وايها . ان الحقيقة الاخلاقية وجودية وعينية ، فى مقابل الحقيقة النظرية المجردة ، وتبعا لذلك تحتاج هذه الحقيقة الاخلاقية فى التعبير عنها الى شكل ذى صفة شخصية هو الحوار او الرسالة . وهذا يكون شكل البلاغ غير المباشر . وفى البداية نجد القاضى فلهلم يذكر رجل الحواس بالقصة الواردة فى الكتاب المقدس عن ناثان النبى وداود كمثل أعلى على هذا الشكل من البلاغ . لقد اصغى داود بانتباه الى المثل الذى ضربه ناثان ، لكنه ظل فى حال من الانفصال النظرى اذ نظر الى المثل نظرة عقلية على انه قصة موضوعية لاتنطق الا على القريب الاسطورى . الى ان فسر له ذلك ناثان بوضوح قائلا : « انت ، ايها الملك ، انت الرجل » المقصود ، هناك ادرك داود المثل الدلول الوجودى للمثل . لقد استخدم النبى ناثان شكل البلاغ غير المباشر . وهذا الشكل هو ايضا الشكل الذى استخدمه القاضى فلهلم .

والتمط الحسى فى الوجود له تعبيران اوليان : مذهب اللذة الرومنتيكى والنزعة العقلية المجردة . وتنتع اوبرا « دون جوفانى » لوتسارت بأنها المثل الكلاسيكى للنزعة الحسية او اللذائذبة الى الحياة ، بينما « فلوست » جيته يعبر عن الشخصية الحسية للنزعة العقلية المجردة . وعدد كيركجور اللود ، وهو المفكر العقل الهيجل النزعة ، يقس ايضا فريسة للنزعة العقلية المجردة . لان الوجود الباطن والالتزام هما ، فى نظر كل من رجل الحواس وصاحب النزعة العقلية ، امران عرضيان وسيان . ولا واحد منهما قادر على تحمل مسؤوليته والالتزام بالعمل اذ ينقصهما الوجدان الاخلاقى الذى يعيز « ب » .

والنظرة الى الحياة المميزة للنازع منشزع اللذات يصنعها العاشق فى « يوميات مقرر » ، وهو الشاب رجل يمضى فى اغوائه بمكر شيطانى . والعاشق الشاب نموذج اول لاوبرا لوتسارت : « دون جوفانى » ، انه يجرب عدة امكانيات لكنه لايلزم نفسه بمسؤولية تحقيق واحدة منها بجد واهتمام .

انه يجرب فنون الاغواء ، لكنه لا يلتزم بأى وعده ويجرب تجارب حب لكن لا يتورط فى زواج . وهذا العاشق الشاب فى تجريبه الحسى يحافظ على التجريد وعدم الاكتراث من حوله . فكل فتاة هى فى نظره « امرأة بوجه عام » . وإذا كان لديه ميلا يسترشد به فهو مبدا اللذة القائل بأن الاستمتاع أو الالتذاد هو الغاية الوحيدة فى الحياة . والظروف الباطنة الضرورية لبلوغ حياة الملذات هذه هى الجلال الجسمانى والصحة ، والظروف الخارجية الضرورية هى الثراء والمجد والمركز الرفيع . لكن هذه الظروف لا يهين أى وجدان اخلاقى لحياة ملتزمة ، بل ان العاشق الشاب انما يسعى الى تجنب الحياة الملتزمة . انه يحيا فى اللحظة (الحاضرة) ويستخدمها على أنها حاضر شهوانى يبلغ فيه ارضاء الرغبة اوجه . لكن اللحظة تمر ، وإذا برغبة جديدة تؤكد نفسها من جديد فتصبح حياته كلها سلسلة غير متصلة الحلقات من الانتقالات من لحظة الى التى تليها . وهكذا فان شخصيته يمزها الوحيدة والاتصال . لقد بدد نفسه أو اشاعها فى الحاضر وأهمل بذلك الماضى والمستقبل . فلم يعد يحتفظ بالماضى فى ذاكرته ، ثم انه انسحب من مستقبله الذى يجابهه بمسئولية القرار .

وصاحب الفكر العقل يعانى نفس الضياع للذات الذى يعانى به صاحب الذات الروبستىكى . فحينما صاحب الذات يضع نفسه فى مباشرة الحاضر الشهوانى ، فان الفكر العقل يضع نفسه فى مباشرة فكره . ان الفكر العقل يسعى الى الاحاطة بجميع الحقائق الواقعية بواسطة مقولات منطوق كل . لكن فى مثل هذا المذهب لاتكون ثمة أهمية للذات الموجودة العينية . فكما أنه بالنسبة الى الشهوانى كل فتاة هى امرأة بوجه عام ، فكذلك بالنسبة الى المفكر العقل كل الحقيقة تنحل الى مقولات عامة . والتفكير النظرى لا يرى غير الحركة العامة للتاريخ ، مفسرة خلال توسط المقولات المنطقية ، ولكنه ينسى الفرد الذى يدرك نفسه فى داخل تاريخه العينى الجزئى وهكذا نجد ان كلا من رجل الذات والفكر العقل يتهرب من مسئولية اتخاذ قرار ، وكلاهما يفاضل مملكة الامكان ، لكنه لا يتفرغ فى الوجود . ورجل الذات يتهرب من المستقبل ومن المسئولية بتشتيت ذاته فى ملذات موقوتة . والفكر العقل يتهرب من الاختيار بأن يلعب دور مراقب محايد يتأمل فى الحركات العامة الجارية فى التاريخ العالمى ، لكنه

لا يشارك أبداً فى تاريخه الباطنى بوجدان واستبطان . وكيركجور - متخذاً طريقة التهكم السقراطية التى برع فيها كل البراعة - يجعل اسمه المستعار يقول : « ان التاريخ العالمى فى نظر الفيلسوف قد أنجز ، وهو يتوسط له . ومن هنا نرى موضوع الساعة اليوم فى هذا العصر هو مآثره من شباب قادرين على التوسط للمسيحية والوثنية ، وقادرين على اللعب بقوى التاريخ الماردة ، لكنهم عاجزون عن أن يبينوا لرجل بسيط ما ينبغي أن يفعله فى الحياة ، بل لا يعرفون ماذا ينبغي عليهم هم أنفسهم أن يفعلوه » والفكر العقل يرد الوجود الى الفكر ، ويضحي بالالتزام فى سبيل المراقبة المحايدة ، ويستبدل التأمل فى التاريخ الكونى بمسئولية اتخاذ قرار شخصى عيى . والمقام المشترك لكلا هذين التعبيرين عن الوجود (اللذة) والفكر العقل (هو الانسحاب من حقيقة الاختيار . وفى كلتا الحالتين لاجد النفس بعد ذاتها . وإنما من خلال الاختيار وحده تبلغ النفس ذاتها الحقيقية . وهذا يتطلب التنبيه الى أن الحياة مسألة اما ... أو . ولكن اما / أو يستويان عند صاحب اللذات والفكر العقل . فصاحب النزعة الحسية يتحرك فى عالم تجريد عن الاستبطان والوجود . والنمط أو المذج الحسى يقضى الى المسلال والمالتخوليا (المزاج السوداوى) ، وأخيرا يقضى الى اليأس و « اما ... أو ... » وكتابات كيركجور بوجه عام تحتوى على وصف يبينى للطابع الشامل لانماط الملل والمالتخوليا واليأس . فبنتت الملل بأنه عامل حسى تكب الانسان منذ البداية . « أصاب الملل الآلهة فخلقوا الانسان . وأصاب الملل آدم لانه كان وحيدا ، فخلقت حواء . وهكذا دخل الملل فى العالم ، وازداد بقدر ازدياد عدد السكان . كان آدم فى ملل وحده ثم أصاب الملل آدم وحواء معا ، ثم أصاب الملل آدم وحواء وقايل وهابيل كآسرة ، ثم ازداد عدد سكان العالم ، فأصبح المجموع فى حالة ملل بالجملة كجماعة » والحياة الحسية القائمة على الاستمتاع الخالص بالملذات ، وكذلك حياة التفكير المحض ، كلتاهما تؤدي الى هوية الملل . والصجر . وعلمنا الآن أن نميز بين نوعين من الملل فى أحدهما يدرك الملل على أنه حالة مقصودة تتوجه الى موضوع معين أو حادث أو شخص . فيعمل المرء كتابا أو شخصا يحادثه . وهذا النوع من الملل هو مجرد ظاهرة سطحية لاكتشف بعد

عن موقف الانسان الحقيقي . وفي النوع الثاني وهو احق من الاول ، يمل المرء لا من موضوع محدد بالذات أو شخص - بل يمل المرء من نفسه : فيواجه فراغا غريباً يهدد الحياة نفسها بفقد معناها . وهذا النوع من الملل يجعل المرء أكثر تنبها لحالته .

وهذا الفراغ القريب يميز الملل الحقيقي هو ايضا عامل وجودي في الفرد المصاب بالمتخوليا . فان الفرد المصاب بالمتخوليا اذا سئل ماذا يتقبل عليه ويفجره فانه يعيد الى الجواب التالي : « لست ادرى ، انى لا استطيع تفسير ذلك » والمتخوليا « وعكة روحية » أو « هستيريا روحية » تجابه الانسان بهاية من الفراغ والخلو من المعنى ، وتكشف من التلق والانفصام في وجوده . لكن الفرد المعرض لأحوال الملل والمتخوليا المثقلة غالباً ما يرفض قبول حالته ، ولهذا يسعى لاختفائها بالوان من النشاط الملهى المتنوع .

وقد ادرك كيركجور ، كما ادرك بلين سكال ، كيف يحاول الانسان ان يتهرب من نفسه بتلهيات تهيبه له انتهاء وقتيا . وقد وصف هذا السعي الى الانتهاء في فكرة « طريقة الدوران » التي عرضها المؤلف في الجزء الاول . ان الانسان يمل من الحياة في الرقب فينتقل الى القربة ، ثم يمل العيش في وطنه فيسافر الى الخارج ، ثم يمل العيش في القربة فيداهيه اماكن السفر المستمر لتخفيف ملاله كذلك الفرد المصاب بالمتخوليا يتفوج في السعي للاتهاء سعياً ينتابه الاخفاق والخيبة . ويقول المؤلف اننا نجد في نيرون النموذج الأبرز للطبيعة المتخولية التي اسلمت قيادتها الى سعي لا ينتهى نحو التلهيات . لقد نشد نيرون الهاء نفسه

بالانغماس في اللذات . فعين « وزراء للملذات » كلفوا بايجاد طرق جديدة لاشباع رغباته . ولكن نيرون لم يجد تلهية عن مالتخوليا الا في لحظة الاستمتاع باللذات . « هنالك الى اللذة ، وكان على العالم كله ان يبتكر له لذات جديدة ، لانه لا يجسد الراحة الا في لحظة الاستمتاع باللذات ، فاذا مضت انبهرت أنفاسه اغماء » اذا مضت لحظة اللذة غاص نيرون من جديد في المالتخوليا . ولهذا ينبغي خلق لذة جديدة حتى يمكن اشباع هذه اللذة مؤقتاً مرة أخرى . لكن هذا امر لانهاية له ، فيجد نيرون نفسه في هاوية من الخواء وانعدام المعنى . واخيراً تدفعه الحاجة الملحة الى لذة تلهية ، تدفعه هذه الحاجة الى ان يأمر باحراق روما ، لكن حين تخمد آخر جلوة

يرتمى من جديد في مالتخوليا شديدة . والمؤلف يتبها الى ان هذا الوصف لطبيعة نيرون لم يقصد به ان يكون فرصة لحمد الله على اننا لسنا مثل نيرون ، كما يقول المناقون ، لان نيرون « لحسه من لحمنا وعظمه من عظامنا » ، أعنى اننا نجد في نيرون عاملاً عاماً يحدد طبيعة الوجود الانساني .

والياس أشد تعبير عن التهديد بالخواء وانعدام المعنى ، انه أوج التمثل الحسى في الوجود . والحياة الحسية تنبى اذن من ياس . وفي الياس تعاني الذات ضياع الرجاء ، لان الالهة لا يزود المرء بعهد بالاشباع الوقت . هنالك يتبين لرجل الحواس انه لا يستطيع ان يجد نفسه خارج نفسه - لا في مساعيه نحو اللذات وارضاء الحسواس ، ولا في تجريدات تفكيرى العقل النظرى . بل ينبغي عليه ان يتوجه الى باطنه حتى يكشف ذاته الحققة . وعليه ان يرفع الى المجد والوجدان واتخاذ القرار والالتزام والحرية . فهذه الحركة ، وبها وحدها ، يكون قادراً على ان يجمع ذاته بعد تشتتها في الوجود وعلى ان يصبح ذاتاً موحدة متكاملة . فالياس اذن تقوية للذاتية التي تكون الباب المفضى الى الذات الحققة . فالذات ، « باختيارها » للياس تولد ذاتها وتنقل

من المدرج الحسى المتسم بعدم اتخاذ قرار - الى المدرج الأخلاقى المتميز بالالتزام المصمم .

والمدرج الأخلاقى هو مدرج اتخاذ القرار والالتزام المصمم . وفعل الاختيار تقوية لما هو أخلاقى . وحتى اغنى الشخصيات - هكذا يقول المؤلف - ينبغي الا يعد شيئاً قبل ان يختار نفسه ومن ناحية أخرى ، فان أفقر الشخصيات يعد كل شيء لانه اختار ذاته . ان الاختيار يحرق الذات من مباشرة اللذة ومن مباشرة التأمل أو التفكير المحض معا ، ويجعل من الممكن اكتشاف الذات الحققة . وباتخاذ القرار والالتزام تصبح الذات متكاملة « ومركزة » . ورجل الحواس يكون دائماً « شاذاً » لانه يبحث عن المركز لذاته في محيط الامور التذاتية أو العقلية - ومعنى هذا انه اضاع ذاته . اما الرجل الأخلاقى فيفضل اخذه المسئولية على عاتقه باتخاذ قرار فان مركزه في داخل ذاته .

وحياته مركزة موحدة . ووحدة الذات الأخلاقية ليست وحدة ترسو على بقية الانا أو على أساس دائم فالذات ليست موضوعاً يمكن تحديده بطريقة محددة بانه ذو طبيعة ثابتة أو ثابت جوهرى . فالوحدة

تنجر ولا تعلى . والدات تكل أو تبلغ وحدتها
واكتمالها بسبب الاختيار .

وهكذا يصبح الاختيار المقولة المركزية للمفكر
الأخلاقي . وهذه المقولة هي التي تمسك أقرب
المقولات الى قلب القاضى فلهلم وفكره . انه ليس
رجل متعلق ، وليست لديه قائمة ، طويلة لآفة ، مؤلفة
من مقولات مجردة بل لديه امر واحد محدود عيني
هو الاختيار . والاختيار يقتضى الحرية و اما - او ،
وفى هذا نجد الكنز الأكبر الذى يمكن المرء امتلاكه .
والقاضى فلهلم يشرح للقارئ القصد الرئيسى من
إيضاحاته الأخلاقية حين يقول : « فى سبيل الحرية
اذن أناضل ... أناضل فى سبيل المستقبل ، فى
سبيل اما - او . ذلك هو الكنز الذى اود ان أهبه
لأولئك الذين أحبهم فى الدنيا ، ولو كان ولدى
الصغير فى السن التى يستطيع فيها ان يفهمنى
لقلت له : انى لأترك لك ثروة ولا لقباً ولا جاهاً ،
لكنى أعرف مخبأ الكنز الذى يكفى لجعلك اقنى من
العالم بأسره ، وهذا الكنز لك ، ولن تشكر لى على
هذا حتى مجرد شكر ، كيلا تؤذى روحك بكونك
لدين بكل شيء لشخص آخر . وهذا الكنز مخبوء
فى داخل نفسك : فهناك اما - او يجعل الإنسان
أعظم من الملائكة » . وقصد القاضى فلهلم الأساس
من توجيه نظر رجل الحواس الى الشعور بصوته
وأهمية الاختيار - يفهم على أنه تغيير على الطبيعة
السقراطية الخاصة بمعرفة الذات . و « اعرف
نفسك » و « اختر نفسك » هما واجبان مقترنان
وليسا واجبين منفصلين . والمعرفة التى اهتم بها
سقراط كانت معرفة أخلاقية ، والمعرفة الأخلاقية
لا يمكن تحقيقها الا بالاختيار . فالدات تصبح شفاقة
لداتها عن طريق الفعل المصمم فحسب .

وفى شخص القاضى فلهلم نجد التحقق العيني
لنمط الأخلاقى للوجود . انه رجل متزوج التزم
بالحب الزوجى . وهو من هذه الناحية يتعارض
مع العاشق الشاب صاحب « يوميات مفر » الذى
يبدد ذاته فى تجاربه العديدة مع الحب الرومنتيكى
وهكذا يفهم الحب الرومنتيكى والزواجى بأنهما
صفتان وجوديتان تميزان الحسى والأخلاقي .
والحب الرومنتيكى تجريبى وغير تاريخى ، ويعوز
الاستمرار . اما الحب الزوجى فيعبر عن تاريخ
باطن يهبه الثبات والاستقرار . ورجل اللذات
الرومنتيكى يحيا فى اللحظة الحاضرة ، وهو يعانى
هذا الحاضر متجردا عن الوجود . فالحاضر يصير

البرهة الآتية ، بوصفها الفرصة للاستمتاع . اما
الماضى فيبقى معناه الوجودى ، والمستقبل لا يواجه
ابدا مواجهة حقيقية . فالعاشق الشاب يفوق فتاة
ويعد ان تمر لحظة الاغواء ينتهى كل شيء . وحينئذ
تصبح اللحظة جزءا من ماضٍ مجرد لا يكتسب معنى
الا بوصفه موضوعا للتأمل المانثخولى . والحب
الرومنتيكى لا يعرف التكرار . فرجسلى اللذات
الرومنتيكى يحيا حياته كما لو كانت توالي منفصلا
لآفات لحظة ، وكل آن يحدث ويزول الى ماضٍ عار
عن الأهمية الوجودية . وكل شيء يتركز فى الحاضر
الذى يدرك على أنه يتجسد كل الحقيقة الواقعية .
اما الحب الزوجى فهو ، على العكس من ذلك ، يسعى
الى التكرار . فالزوج المثالى هو القادر على تكرار حبه
كل يوم . والرجل المتزوج يحمل اذن فى داخل
نفسه ذاكرة ماضية ، ويتوقع مستقبلا ، ويؤدى
واجباته اليومية ويتخذ قراراته فى سياق تمام
شخصيته المتكاملة . ان ماضيه ومستقبله وحاضره
متحدة . وهكذا يصبح الزمان والتاريخ ذوى أهمية
بالغة بالنسبة الى الحب الزوجى . ولبات واستمرار
الحب الزوجى يصبحان ممكنين بواسطة توحيد
الذات فى تاريخها الباطن .

والقاضى فلهلم ، فى تمييزه بين الحب الزوجى
والحب الرومنتيكى لا يقصد الى الفصل بينهما فصلا
تاماً ، بل يتحدث عن الزواج على أنه التحول الصادق
للحب الرومنتيكى . فالزواج صديق وليس عدو .
والحب الرومنتيكى لا يطرح ظهريا فى الانتقال الى
النطاق الأخلاقى ، بل يتحول من خلال ثبات الحب
الزوجى . وفى المدرج الأخلاقى يتأرخ الحب
الرومنتيكى ويدرك من حيث معناه الزمنى . والحسى
يظل دائما فى الأخلاقى ، لكنه يظل نمطا نسبيا
ومتوقفا على غيره « ان الاختيار المطلق هو الذى
يضع دائما ماهو أخلاقى ، لكن لا ينتج عن ذلك ابدا
أن ماهو حسى قد استبعد . فى الأخلاقى تتمركز
الشخصية فى ذاتها ، وهكذا فان الحسى يستبعد
استبعادا مطلقا أو يستبعد بوصفه المطلق ، لكنه
يظل نسبيا باقيا » . ورجل اللذات الرومنتيكى
يهب الحسى صسفة المطلق بوصفه البعد
النهائى المكتفى بنفسه للوجود . والرجل الأخلاقى
يكتسب ماهو حسى فى نسبيته ويحوله بواسطة
العوامل الوجودية للاختيار والالتزام . ويتحدث
القاضى فلهلم فى رسالة عن المداير الثلاثة (الحسى ،
والأخلاقي ، والدينى) فينتعها بأنها « الحلفاء

الثلاثة » . ودوائر أو مدارج الوجود ليست مستويات وقتية للنمو والتطور ، يستبعد بعضها بعضا فى تصاعد مرتب ، بل هى أنماط فى الوجود ، حاضرة كلها بمعنى من المعانى ، وتنفذ وتشيع فى الشخصية فى عملية تحولها . أنها تؤلف القطع المستعرض للذات وتوجد خلال تاريخها ويتوقف بعضها على بعض . ولا دائرة تكفى نفسها بنفسها . واعطاء صفة المطلق لواحدة من هذه الدوائر الثلاث يخلق الذات .

وظاهرة الزمان ، التى تلعب دورا مهما فى الوجود الأخلاقى ، هى بؤرة تحليل عميق لمذهب هيغل فى الضمير الشقى أو السلوب . لقد قال هيغل ان الضمير السلوب هو الذات غير الحاضرة أبدا لذاتها ، لأنها غائبة عن ذاتها أما فى الماضى أو فى المستقبل . ويقول كيركجور ان هيغل كان على حق فى تحديده هذا لمملكة الضمير (أو الشعور) الشقى ، لكنه اخطأ فى فهمه إياه (أى الضمير الشقى) بطريقة مجردة لبطريقة وجودية . لقد « أبصر هيغل المملكة من بعيد » أما المؤلف فيعتقد فى نفسه أنه من السكان الأصليين فى تلك المملكة والشعور (أو الضمير) يستلب من ذاته إذا فُهم عن ماضيه أو عن مستقبله . والشعور المستلب (أو السلوب) قد فقد ذاكرة حياته ولم يستلب هناك مايرجيه .

وهكذا ينتهى به الأمر الى اليأس . والشعور الموحد يحمل فى داخله الماضى والمستقبل . والذاكرة والرجاء يتحدان فى مركز الشخصية . والرجل الأخلاقى يبلغ هذا الشعور المتحد فى لحظة الفعل المصمم . وفى فعل الاختيار يؤخذ الماضى ، ويعترف بالمستقبل ويواجهه ، والذات تتمركز .

ومحك الاختيار فى القرار الذى به تحقق الذات وحدتها واكتمالها - هو الاستبطان . والاختيار الحقيقى اختيار يتم باطنيا بجهد ووجدان . والعبارة بطريقة الاختيار لا بما يختار . وفى دائرة الأخلاق يرى الانسان على كيفية الاختيار . واهتمامه الأول هو الجهد والاستبطان اللذين يحددان حركة الاختيار وليس باختيار « الصواب » لكن ليس معنى هذا أن المفكر الأخلاقى لا يهتم بالمضمون الأخلاقى للاختيار بل معناه ، مع ذلك ، أن المحتوى الأخلاقى لا يمكن أن يجرد على أنه شيء ما - أى على أنه معيار أخلاقى يتحدد ويتقن موضوعيا . ذلك أن الفعل الذى لا يتم إلا وفقا لمعايير خارجية هو فعل عار عن المحتوى الأخلاقى . وإنما الفعل التنبق عن إعماق الباطن هو الذى يمتع الذات بنعت الأخلاق . والقاضى فاهلم لا يحفل كثيرا بلوحة من الفضائل ترسم مطالب أخلاقية مجردة . فالفعل الأخلاقى ليس أمر متابعة للفضائل ، بل هو من شأن معرفة الذات والتزام الذات . ورجل الأخلاق عند كيركجور ، شأنه شأن الرجل القوى عند نيتشه ، يوجد « عبر الخير والشر » .

ويختتم المؤلف كتابه « إما ... أو ... » بدعاء وموعظة . وهو يقصد بهذا أن يذكر القارئ بأن المخرج الأخلاقى ليس هو البعد النهائى للوجود ، بل يتحول بحالة دينية . فكما أن المخرج الأخلاقى يحول الحسى ، فكذلك الدينى يحول الأخلاقى بإدخال العوامل (أو المحددات) الوجودية التالية : الألم ، الدنْب ، الخُطِيئة ، الإيمان . لكن كتاب « إما ... أو ... » لا يتابع الإيضاح الوجودى الى مابعد طور الأخلاق . ومن بين الأسباب التى دفعت كيركجور الى كتابة كتابه « المـدارج فى طريق الحياة » (الذى ظهر بعد « إما ... أو ... » ، بستين) هى أن يغى المخرج الدينى حقه من البحث



« من الناس تتعلم الكلام ومن الآلهة الصمت » بلوتارك

« من مقالته عن الهادر ، الفصل الثامن ، ضمن رسالة في الإخلاص »

« في المشاركة وحدها تكمن السعادة الحقّة » (١)

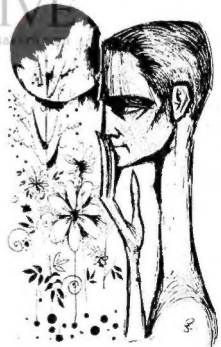
كلمة قالها جوته في شيخوخته . وهل هناك من هو أحق منه بقولها ، وقد كانت حياته الخصبة الطويلة التي قاربت على قرن من الزمان شاهداً صدقاً عليها ؟ فكيف إذن نستطيع أن نتحدث عن صمته ؟ بل كيف نذهب إلى أنه كان من أعظم الصامتين في هذه الدنيا ؟

الرجل الذي استطاع أن يقول عن نفسه في شبابه أنه « حبيب الآلهة » ، وأن يكتب إلى أمه قائلاً أن الآلهة لم تترك نعمة لم تنعم بها عليه ، كيف يجد اليأس من كل شيء والفريق بكل إنسان طريقهما إلى نفسه ؟ القلب الذي تفتح لكل التجارب ، كيف استطاع أن يحجب سره وراء ألف ستار ؟ والعين التي لم تشبع من مشاهدة هذا العالم — وكأنها عين أفريقي ولد في العصر الحديث في بلاد الشمال كما يقول شيللر في خطابه الشهير إلى جوته بمناسبة عيد ميلاده — كيف حدث لها أن تغمض الجفون لكي لا ترى شيئاً ؟ وهذه الحياة التي اتجهت بكل ما فيها من حساس إلى الواقع على اختلاف مظاهره وأشكاله ، تريد أن تعرف من كل نبع ، وتفتش عن كل كثر ، وتحسس بالعين واليد كل ما على الأرض من معدن أو حجر أو نبات ، وأن تعرف مع ذلك حدودها فلا تتعداها ، وتبقى على أجلالها لحقيقة الوجود وخشوعها أمام عظمتها ، كيف تنتظر من هذه الحياة أن تقيم من حولها سوراً لا تتطفل إلى ما وراءه عين بشر ، وتضن بالتعبير عن ذاتها الحقيقية فلا تنطق بكلمة واحدة ، وتغلف مركز وجودها بالسر والصمت والخفاء ؟

ليس معنى هذا أن العجوز الذي صقلته التجارب ، وزين رأسه تاج الحكمة هو وحده الذي عرف الصمت أو لجأ إليه كما يلجأ الإنسان إلى كلمته الأخيرة . أن الشاب الفارق في نشوة المجد والشهرة — ولم يكد يبلغ السابعة والعشرين — التهمك في حياة البلاط في أول عهده في فيمار ، بكل ما فيها من متع ومقامرات ، ومن سحق ورسميات ، يمتدح حياة الصمت ويجد فيها صورة



بقلم : الدكتور عبد الغفار مكاوي



(١) من رسالة له إلى سارة غرن جروهاوس في ٢٢ أبريل سنة ١٨١٤ .

من صور الوجود التي تعود عليها وعاش فيها : « اننى اعيش دائما في العالم المجنون ، منطويا على نفسى انطواء شديدا (٢) » و « ان يستطيع مسافر ان يحكى لك شيئا عن ظروف الحقيقة ، بل ان يستطيع ذلك أحد ممن يسكنون معي ، لقد صممت تصميما اكيدا على الا انصت لشيء مما يقال عني (٣) » انه لا يكتفى ، كما يقول في رسالة له الى حبيبته المشهورة شارلوت فون شتاين في عام ١٧٧٨ ، « بتحسين القلعة » التي يحرسها منذ زمن بعيد ، بل يبدأ في تحصين « مدينة نفسه » : « ان الالهة تحفظ على الاتزان والصفاء على اكمل وجه ، ولكن زهرة الثقة ، والعراحة ، والحب المتفاني تذبل يوما بعد يوم . من قبل كانت نفسى كمدينة تحيط بها أسوار منخفضة ، ومن خلفها قلعة على الجبل . الحصن قمت على حراسته ، والمدينة تركتها في السلام والحرب بغير سلاح ، لكننى قد بدأت الآن في تحصينها » (٤) ويعود بعد عشرين عاما فيلتقط هذه الصورة في رسالة له الى صديقه شيلر : « الأسوار التي احطت بها وجودي ينبغي أن ترفع الآن عدة اقدام » (٥) قد تبدو هذه العبارة من رجل في الخمسين من عمره أمرا لا يشير للمجب : ولكن التعبير المتصل عن الصمت على مدى عشرات السنين يجعلنا نرى جوته الشاغل الانسان في ضوء جديد .

يقول في رسالة له الى صديقه لافانتي : « لقد باركنى الله سرا وغمرني بشعه الوافرة ، ذلك لأن قدرى مستودع عن الناس تماما ، فليس في إمكانهم ان يروا منه شيئا او يسمعوا عنه شيئا (٦) »

وفي رسالة أخرى الى فون كننيل : « اننى اثلل في صميم خططي ومقاصدى ومشروعاتي مخلصا مع نفسى على نحو تحيط به الأسرار ، وهكذا اعود فاعقد خيوط حياتي الاجتماعية والسياسية والاخلاقية والشعرية في عقدة خفية (٧) » هذا المقصد الذي ينبع من صميم طبيعته ، يجعله يتجهد في أن « يخفي وجوده وافعاله وكتاباتة عن الناس (٨) » ويتقنع اقتناعا لا شك فيه بأن الانسان يسير في

هذا العالم مجهولا لا يعرف من اين جاء ولا الى اين يسير ، فيحرص بقدر استطاعته على ان يخفى اسمه عن الناس في اسفاره القريبة والبعيدة (٩) : « لهذا فسوف اؤثر دائما في حديثي مع الغرباء ومن لا أعرفهم معرفة كاملة ان اختار الموضوع الذي لا أهمية له او التعبير الذي لا يدل على شيء ، وان اصنع نفسى بذلك ، ان جاز هذا القول ، بين ذاتي وبين المظهر الذي يسود مني » (١٠) وبينما يستمد بلاط فيمار ليحتفل بعيد ميلاده السبعين يتمثل مسرحيته الشهيرة « جوتس فوق برلنجن » نجاهه بهرب بنفسه بعيدا عن هذا الاحتفال ويكتب الى ولده الوحيد يقول « لقد عرف عني من زمن بعيد كما صرحت اكثر من مرة باننى اتر في الوقت الحاضر اشد التفور من كل اتصال شخصي . نيه الى هذا في ادب ولطف (١١) » .

وتفاجئه أزمة الصمت فيخرس الكلمات التي تكاد تنطلق من بين شفتيه : « امضيت المساء في ملء صفحات عديدة اصف فيها حياتي . وفي صباح اليوم ، حين جاء الرسول يريد ان ياخذها ، لم تطاوعنى نفسى على ارسالها معه . ان اعبأ الخفية وضعفت المستر » واحزاننا الساكنة لا تسو على الورق في مظهر يسر الغاظر » (١٢) وهو يكتب قبل ذلك بعام الى الناشر كوتا - وكان الامر يتعلق براه في مسألة حرية الصحافة في النمسا : « كنت قد أعددت بالفعل مذكرة تمهيدية ، وابدت موافقتي على المقدمة وعلى القضية حين مد شيطان يده ، لحسن الحظ او لسوءه ، فامسك بكى ونفث في الشك في أن الوقت المناسب لم يعن بعد للتدخل في الشؤون العامة ، وادحى الى ان الانسان انما يحيا حياة طيبة ، حين يحيا في الخفاء (١٣) » .

هنا ، كما يقول جوته ، مفتاح الكثير من الفاز حياته . حدث له قبل وفاته بعشرين عاما ان قدمت له الاميرة سولز - براونفلز نقشا عجيبا « يصلح لأن يوضع على قبره » ، قالت فيه فيما قالت ان حاجته الى النفاذ الى صميم جوهر الناس والأشياء تفوق بكثير حاجته الى التعبير عن أفكاره تعبيرا شعريا . ورد جوته وقد ادهشه هذا القول وتبين له

(٩) من رسالة الى ي. ه. مائر .
(١٠) الى شيلر في ٩ يولية ١٧٩٦ .
(١١) الى ابنه اوجست في ١٨ اكتوبر ١٨١٩ .
(١٢) كما يقول في رسالة الى صديقه وولي نعمته الامير كارل اوجست في ٧ مايو ١٨١٠ .
(١٣) في اول اكتوبر ١٨٠٩ .

(٢) الى ج. ه. ميرك في ٥ يناير ١٧٧٧ .
(٣) الى تسرمان في ٦ مارس ١٧٧٦ .
(٤) من رسالة اليها من برلين بتاريخ ١٧ مايو ١٧٧٨ .
(٥) بتاريخ ٢٧ يولية ١٧٩٦ .
(٦) الى لافانتي في ٨ اكتوبر ١٧٧٩ .
(٧) الى فون كننيل في ٢١ نوفمبر ١٧٨٢ .
(٨) من رسالة الى شيلر بتاريخ ٩ يولية ١٧٩٦ .

مبلغ صوابه : « وتستطيع صاحبة السمو ان تصيف : كما تفوق حاجته الى التعبير عن نفسه بالحديث والرواية والتعليم والسلوك . بذلك تحصلين على مفتاح الكثير مما لا بد قد اشكل على الناس فهمه من شخصيتي وحياتي » (١٤) وهو قد كتب قبل ذلك باثني عشر عاما الى شيللر يقول : انه قد حرم من موهبة التأثير على الناس عن طريق التعليم (١٥) .

كان جوته يرى كانه « قوقعة سحرية طافية على الامواج العجيبة » (١٦) ، وينظر الى نفسه كما لو كان مترهبا وحيدا ، « ينصت من صومعته الى صوت البحر الهائج » (١٧) لقد تعلم هذه الحقيقة التي لا يبرح يردد « انا واشباهنا لا نزهده الا في السكون (١٨) » .

وتزداد به الوحدة قبل موته بمسامين فيقول لصديقه تسلتر انه انسان وحيد ، يشبه الساحر مرلين الذي تحدث عنه الاسطورة ، يخرج من رومسه الغنى بين الحين والحين صدى هادئا متقطعا يسمع من قريب ومن بعيد (١٩) « خير ما في الوجود هو السكون العميق » ، تلك هي الحكمة التي يبدو ان جوته يضع فيها سر وجوده كله ، حتى انه لم يجد من يشبه اباها خيرا من مذكراته الشخصية : « خير ما في الوجود هو السكون العميق ، الذي احيا فيه بعيدا عن العالم وانموواكسب ما لا يستطيع ان ينتزعه مني بالسيف والنار (٢٠) » .

من يحب الصمت والخفاء هذا الحب يصيح الصمت عادة لديه : « انني اعيش في وحدة واغتراب عن العالم كله ، يجعلني احرص كالمسكة (٢١) » انه يكتب من روما وهو في رحلته الايطالية الشهيرة

(١٤) في ٣ يناير ١٨١٢ .

(١٥) في ١٢ أغسطس ١٧٩٧ .

(١٦) كما يقول في إحدى رسائله المتأخرة الى شارلوت فون

شتاين في ٨ مارس ١٨٠٨ .

(١٧) كما يختم إحدى رسائله الى زوليس يورساربه في ١٦

يولية ١٨٢٠ .

(١٨) من رسالة له الى لوجيت في ٢٧ فبراير ١٨١٦ .

(١٩) في ١٤ ديسمبر ١٨٢٠ .

(٢٠) من مذكراته الشخصية بتاريخ ١٣ مايو ١٧٨٠ .

(٢١) من رسالة الى ف. ه. ياكوب في ١٤ أبريل ١٧٨٦

الى شارلوت فون شتاين يقول : « ان من يعود على الصمت يصمت (٢٢) هذا الصمت أصبح عادة يستطيعها ويمتدحها بذكرنا بحدادة يروها للامير كارل اوجست عن « المعركة في فرنسا » . فقد حدث له انه لم يستطع ، أثناء الانسحاب من فرنسا ، ان يتمالك نفسه حول احصاء الموائد المستديرة من الحديث عن الماضي ، وان يشكو من كرامة الحرب المحققة وما اعقبها من يؤس وتعاسة ، فقد نهض جاره ، وكان جنرالا في الجيش ، فوجه اليه الكلام في « صورة لا غبار عليها ، وان كانت مؤكدة ، ودعا ان صح هذا القول الى « النظام » ، عندئذ نجد جوته يقول : « فائيت في سري على نفسي انني لم اقطع الصمت المعتاد على الفور » . هذا الصمت المحمود الذي يعبر عنه وهو في الأربعين من عمره - كان ذلك في عام ١٧٨٤ (٢٣) - يعود فيذكره بعد ان بلغ الخامسة والسبعين : « لقد اقلعت عن الكلام عما يسميه الناس بالحكم والأمثال ، حتى انها لم تعد تخطر لي على بال في محادثاتي التي تدور بين أربعة أعين ، ولم تعد تعاودني في الاجتماعات الودية الكبيرة أبدا » (٢٤) وحين بدأت الحيرة شارلوت فون شتاين تدبر ظهرا للعاشق الهارب من جنتع البلاط في فيسمار ، من أرض الشمال الجادة الممتدة الى أرض النور والجمال والروح الكلاسيكية : الفريقة ، نجده يكتب اليها من روما قائلا : « لم تصلني حتى الآن رسالة واحدة منك ، حتى ليغالبنى الظن بانك تعتمدين الصمت ، أريد ان احتمل هذا أيضا وان افكر بيني وبين نفسي : لقد ضربت انا المشعل على ذلك ، لقد علمتها كيف تصمت (٢٥) » .

هنا يطل علينا بوجه آخر من وجوه الصمت عند جوته ، ملامحه عابسة ، متعبة ، شقية . هذا الصمت الكثيب المقدور الذي يزرع بثقله على النفس كانه لعنة من لمعات الآلهة : قد سحب وجوده كله من شبابه الى شيخوخته ، كانه ظله الذي لا يفارقه . انه يلم به من حين الى حين فيقطع ما يشبه وبين الناس ، ويرده الى ذاته الوحيدة المطلقة على ياسها ،

(٢٢) في مشربن ديسمبر ١٧٨٦ .

(٢٣) الى الامير كارل اوجست في ٢٦ ديسمبر ١٧٨٤ .

(٢٤) من رسالة الى ل. ف. شتاين في ٢ يولية ١٨٢٤ .

(٢٥) من رسالة اليها بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٧٨٦ .

ويدهش الأصدقاء الذين يفتقدون فيه الحكيم النهم الى كل تجربة ، المتفتح لكل جديد ، الذي جعل شعاره في الحياة ان « يفعل » ، حتى أصبح « الفعل » عنوان حياته وعبريته . وقد يمتد به هذا الصمت الالهى الاليم فيفيض القلب باقرب اصداقائه الى قلبه ، تسلى ، فيقول له مشفقاً عليه : « اننى انصورك الآن وقد عاودك ذاؤك القديم ، وحيداً ، غارقاً في احزانك ، تهلك نفسك بنفسك (٢٦) » . هذا الصمت الذى يتحدث عنه الصديق فى قلق واشفاق ، ينم عن وجدان معتم متمار تكاد تنقطع بينه وبين الله والعالم الاسباب .

انه يكشف عن الوحدة والمرارة فى قلب الحكيم الذى عزفت نفسه عن كل شيء . ما هو يكتب قبل موته بشهور قليلة الى صديقه تسلى (٢٧) « كثيراً ما تحدونى الرغبة فى تكوين النتائج الغريبة لفكر ساكن وحيد ، ثم أعود فانصرف عن رغبتي . فلينظر فى آخر الأمر كل انسان بنفسه ، حين يدخل فى علاقة مع غيره ، أين يلتبس العقول فلا يستثنى عنه » . انه لا يضيّق بالكلام فحسب ، بل ان يده لتتفر من ان تمسك بالقلم . وهو الذى عبر قبل ذلك بعشر سنوات عن المفارقة الكامنة فى وجود الكتاب الصامت فى هذه العبارة الجميلة : « هذا اذن هو اشد ما يثير النفس فى حياة الكاتب التى تتكفنها فيما عدا ذلك الشكوك ، وهو ان يقابل اصداقاه بالصمت بينما يستمد فى نفس الوقت ليشارك معهم فى حديث مستفيض يمتد الى جهات العالم كلها (٢٨) »

العارف لا يتكلم . هذه الكلمة الماثورة عن الحكيم الصينى « لاو تسى » تعبر عن حياة يريد صاحبها ان يفضيها « بغير ضجيج » (٢٩) بين التفكير والتأمل : « اننى واحد من اولئك الذين يودون ان يعيشوا فى هدوء ، والا يستثيروا الشعب » (٣٠) و « حين اكس لدى الرغبة فى الحديث عن كشف نهائى يسود كان صورته تتشكل فى نفسى ، فأتى احس عندئذ كما

(٢٦) من تسلى الى جوته ، ٢١ - ٢٣ ابريل ١٨٠٦ .

(٢٧) فى اول يولية ١٨٢١ .

(٢٨) من رسالة الى تسلى فى ١٨ فبراير ١٨٢١ .

(٢٩) الى شارلوت فون شتاين فى اول ديسمبر ١٨٠٧ .

(٣٠) الى ق. ه. ياكوبى فى ١٠ مايو ١٨١٢ .

لو كنت اجد متعة متزايدة فى التأمل لنفسى ، كما احس ان متعة التأمل من اجل الآخرين تتضاءل عندى شيئاً فشيئاً . ان الناس يعيشون بالفاز الحياة ويضيّقون بها ، وقليل منهم من يهتم بايجاد حل لها . ولما كانوا جميعاً محقين فى ذلك ، فان على الانسان الا يحاول تضليلهم (٣١) » ثم يعود فيكرر هذا المعنى فى حديث له مع تسلى قبل موته بشهر ونصف حين يقول :

« كلما وجدت الجماهير فى الألفاظ والعبارات الطنانة متعة تشبعها ، كان على الانسان الا يعمل على تضليلها (٣٢) »

قد يلمس القارئ فى هاتين العبارتين اسراً للكبرياء والانطواء اللذين يلازمان الحكمة والحكمة فى كل زمان ، وقد يشتم فيها رائحة الاحتقار للجماهير حين تسير معصوبة العقل والعينين وراء حنجرة عالية . وليس فى استطاعة أحد ان ينكر هذا ، فكم اعلن جوته سخطه على الجماهير حين تغلبت من كل زمام ، وتحاول بالعنف والدم والصراخ ان تحطم كل نظام (وموقفه الحذر المستريب من احداث الثورة الفرنسية مثل مشهور على هذا) ، ولكنه كان يعتقد دائماً ان مثل هذه الفوضى ان هى الا عرض من شأنه ان يزول ، لكى تتكامل « دائرة » النظام والتجانس الكونى من جديد . وليس فى استطاعة أحد ان ينكر فى مقابل هذا ان جوته - كما صرح عدة مرات فى احاديثه مع اكرمان - قد وهب حياته كلها لتربية الشعب ، وتهذيبه ، وابعاذه عن الجمود وضيق الأفق . ومن الظلم بالطبع ان نفس صمته الجليل بأنه تعال على الجماهير ، كما ان من الظلم ايضا ان تنطلق بالتفسير او بغير التفسير على هذا الصمت القدوس الذى لا يستغنى عنه فنان وكم حيا جوته « ان يرتفع صوت فى وجه التصفيق والهتاف الذى كثيراً ما يبذله الجنس البشرى لأفعال واحداث تؤدي به الى الدمار » .

لم يغفل جوته من حسابه ان الجمهور سييسه فهمه ، وهذا بالفعل ما حدث له فى أواخر حياته . ومن ثم كانت هذه النعمة الساخرة المتزجة بالمرارة فى حديثه عنه ، أو بالأحرى فى امتناعه من هذا

(٣١) الى شيلر فى ١٢ يولية ١٨٠١ .

(٣٢) الحديث فى ٤ فبراير ١٨٢٢ .

(٣٣) الى يوهان فون مولر فى ٢٦ يولية ١٧٨٦ .

الحديث : « لو لم يكن لدى شيء أقوله إلا ما يعجب الناس لآثرت الصمت المطبق » (٢٤) « لا ينبغي على الإنسان أن يترخص مع الشعب (٢٥) » - ليس هناك إذن سبيل للأخذ والرد بين الكاتب والجمهور ، فالكاتب يعرف ، ولا بد له أن يعرف خيرا منه ما ينفعه مما يضره : « ينبغي علينا في الحقيقة أن نعرف بوجه عام ما يصلح للشعب خيرا مما يعرف هو نفسه . أن من حق السكان في مدينة من المدن أن يطالبوا بأن تسيل ينبع وبأن يكون لديهم من الماء ما يكفيهم ، أما من أين يلمسون هذا الماء فأمر يتعلق بصانع المواسير وحده . أن الجمهور السادر في غياهبه لا يفك عن المطالبة بالماء بعد الماء ، ولا يبرح يستبشع في الغالب أسخى ينبع ، علينا أن نترك ذلك على حاله ، أن نتلوع بالسكوت ونهتدي في أفعالنا بما تقتنع به (٢٦) »

كان هذا الصمت في بعض الأحيان مجرد قناع يحاول به جوته أن يحمي نفسه تارة من غرور رجال الدين وتحذلقهم ، وتارة أخرى من لغو الجمهور فيما يعرف وما لا يعرف .

ولكنه كان كذلك في أحيان أخرى ذلك الصمت الموحش الذي يقيم بينه وبين أحبابه وإقرباصدقائه إليه جدارا كثيفا ، ويحمله بضطن عليهم حتى بالإشارة إلى ما يتوصل إليه من حقائق القلب والوجود .

وليس من قبيل المصادفة أن يوصي قبل موته بأن يختم بالسمع على المشاهد الأخيرة من الجزء الثاني من قصيدته الكونية الكبرى فاوست ، وبلا ترى المخطوطة عين حتى يوارى التراب . وكان أن حرم معاصروه من أن يرفعوا عيونهم بالدهشة أو السؤال لينتظروا الجواب من بين شفقتي الشاعر الحكيم على الغاز هذه الأبيات المنصوفة العميقة التي لم تزل تحير الناس في تفسيرها جيلا بعد جيل . ومن العجيب أن نجد الرجل الذي لم يبلغ أحد من التمكن من اللغة مثل ما بلغ فيتحدث عن قصور

(٢٤) إلى سن.ل.ف. شولس

(٢٥) إلى شيلر في ٧ نوفمبر سنة ١٧٩٨ .

(٢٦) إلى أبششت في ٢٣ يناير ١٨٠٥

اللغة وعجزها عن التعبير عما يريد . وما أكثر ما وقفت اللغة حائلا بينه وبين الكلام عما كان « في استطاعته وما كان ينبغي عليه أن يقوله (٢٧) » : « أن أفضل الآراء التي نقتنع بها لا يمكن التعبير عنها بالكلمة . أن اللغة لم تعد لكل شيء » ، كما يقول قبل موته بأسبوع واحد للجراح فون شترنبرج .

أن تجربة التعبير عن « انعكاسات العالم الخارجي المحيط به على عالمه الداخلي » (٢٨) ، على هذا الحرم الذي لا يصح أن تطاه قدم ، تجعله يلزم الصمت . أنه يعلم الآن تمام العلم أن عليه أن يحيط نفسه « بدائرة سحرية » وأنه لا يستطيع أن يعمل إلا في ظل الوحدة المطلقة ، وأن الكلام ليس هو وحده الذي « يحجب عنايته الشعرية » (٢٩) ، بل أن مجرد من يعزم ويقدرهم في بيته يحدث مثل هذا الأثر . وخير ما طلمته التجربة ، كلما صادفته الصعوبات فعجز عن السيطرة على مادة عمل من أعماله الفنية ، أن ينتظر في سكوت ، وأن يحاول بقدر طاقته ألا يكثر بالجمهور (٤٠) .

من المؤرخين والمفكرين من لم يستطع إلى اليوم أن ينفذ لجوته حرسه على البعد عن الجمهور ، وانعزاله عما يجري حوله من أحداث العالم . أنه يحكي عن نفسه أنه كان يتعمد ، كلما تهدد العالم السياسي خطر داهم ، أن يتأى بنفسه عنه ، يستغرق في درس جاد عميق . وبينما كانت معركة ليبزج الحاسمة في عام ١٨١٣ على الأبواب كان هو منكبا على دراسة دولة الصين دراسة جادة (٤١) ، بل أن قراءة الصحف اليومية أصبحت تشق عليه : « أنت ترى - والكلام لصديقه تسلتر - أنني لست في حاجة إلى أن اشغل نفسي بالصحف اليومية ، فإن الرموز المتناهية في الكمال تتحسبث أمام عيني (٤٢) » .

(٢٧) كما يقول في رسالة له إلى شولس في ١١ مارس ١٨١٦

(٢٨) إلى ل.ف. فور رينهارد في ٢١ أغسطس ١٧٧٤

(٢٩) كما كتبه إلى الأمير كارل أوجست من روما في ٨

ديسمبر ١٧٧٨

(٤٠) إلى فوكنبيل في ١٦ يوليو ١٧٩٨

(٤١) كما كتب في مذكراته الأيام والسنين من عام ١٨١٣

(٤٢) في ١٦ مارس ١٨١٨ .

انه يتحدث هنا عن مشهد الأشجار يقطعها الفلاحون في الغابة ويتركونها تطفو على النهر ! انه لا يريد أن يعرف شيئاً ولا أن يسمع شيئاً عن ضجيج المجائين » الذي ينبعث من الصحف اليومية والذي يحس عند سماعه إحساس من « تعلم أن ينالم في الطاحونة (٤٢) » . بل أنه ليؤثر اقرب أصدقائه الى نفسه (تسلتر) ليسر اليه التبا للدعش : « **لقد اقلعت ، بعد قرار حازم سريع ، عن قراءة الصحف اقلاماً تاماً (٤٤) !** »

قد تسرع فتقول : هروب من الزمن ! ولكن علينا أولاً أن نتفق على مفهوم الزمن عند شاعر عظيم يعرف من نفسه أنه يخلق لكل زمن . ومهما اختلفنا في تحديد هذه الكلمة ، فإن علينا ألا ننسى أن جوته لم يكن يهيم أن يكتب لزمته ولا أن يرضى معاصريه على حساب الحقيقة الخالدة . ولا يتعارض هذا مع ما كتبه الى فريدرش شليجل (٤٥) حيث يقول : « **انني احب من كل قلبي أن أعيش في الزمن ، ولكنني لا أعرف كيف أعبر عنه التعبير الصحيح اذا ما عشت معه . لذلك يندر أن تجدني في تلك الكتابات التي أتناول فيها العصر الحاضر ، بل قد لا تجدني على الاطلاق (٤٦) ولا مع مايقوله لنيكلر : « ان الفرح والبهجة والمشاركة في كل شيء هي وحدها الشيء الحقيقي وهي التي تنتج الحقيقة ، كل ما عدا ذلك فهو فاسد او فاسد فحسب (٤٧) »** »

ليس هناك اذن اغفال للزمن (وكيف يغفل الانسان الزمن الذي يعيش فيه وهو سواء قبله او رفقه وسواء شاء او لم يشأ انما يعبر عنه بالضرورة سلباً وإيجاباً ؟) بل تجاهل لمشاكل صغيرة وهموم نازفة تفسد وتشتت ، ومحاولة نسيان أحداث تجري في الزمن لتذكر الزمن نفسه . ان جوته يعترف بهذه « الهبة الالهية السامية » ، بنهر « ليته » (نهر النسيان في أساطير اليونان) الذي يسري في كياننا كله ويمتزج بكل نفس من انفسنا ، كما يمجّد هذا النسيان الذي عرف بنفسه دائماً

(٤٢) في ٣١ ديسمبر ١٨١٧ .

(٤٤) في ٢٩ ابريل ١٨٣٠ .

(٤٥) فيلسوف الرومانتيكية الالمانية وشاعرها (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ابتدا متائراً بكات وانتهى بالارتقاء في احضان الكنيسة الكاثوليكية . شقيق النافذ الشهير و مترجم شكبير اوجست فريدم شليجل .

(٤٦) من رسالة الى فريدرش شليجل في ٨ ابريل ١٨١٢

(٤٧) الى شيللر في ١٤ يونيو ١٧٦٦

« كيف يقدره ، وينتفع به » ويعلم من شأنه » (٤٨) ومهما يكن من رأينا في الدوافع الخفية التي دفعته على أن يلزم الصمت في بعض فترات حياته ، فإن من واجبنا بعد كل شيء أن نسأل أنفسنا : ألم يكن هذا الصمت نفسه وسيلة للانصت الى صوت الوجود ؟ ألم يكن ذلك الصمت الذي يسبق الفعل ، وبمهّد للكلام بلسان الحكيم ؟ ألم تكن حساسيته لما يشتت فكره من ضجيج هي حساسية من يريد ألا يعوقه شيء عن الاستماع الى صوت الحقيقة ؟ وكيف للانسان أن ينصت ويفكر - والفكر بطبيعته فعل صامت - اذا لم يتلذذ بالصمت ؟ ألم يقل هو نفسه ان « طريقة » المحرب القديم « الذي لا يستطيع شيء أن يعيد به مته هو ان يتكشف المشكلات في رفق وهدوء » كما يفرض الانسان القشور عن البصل ، وان يحتفظ بالاحترام لكل البراعم الحية حقاً ؟ ان هذه الكلمات التي نوردّها عن خطاب له الى تسلتر تتفق تمام الاتفاق مع ما كتبه قبل ذلك بنصف قرن الى شارلوت فون شتاين : « **ولما كنت الآن صافياً هادئاً كالهواء ، فان نفس الطيبين الهادئين هو احب الأشياء الى قلبي (٤٩) »** »

هذا الصمت الذي يهيم له ان ينصت ويستمع شيء أعني يكتب من مجرد السكوت أو الامتناع عن الكلام . انه السكوت الذي يظل الروح بجناحيه ، سكوت اشبه ما يكون بما يحس به الصوفي حين يبيت جسده ويطرح بدنه لكي تنهيا روحه لتلقى نور الحقيقة ، وهو الذي يعنيه جوته بحكمته التي يقول فيها : « **.. ان انكر نفسي بقدر ما أستطيع ، وأتلقى الموصوع في ذاتي كأنني ما يكون »** انه الصمت المتفتح لا الصمت المخلق ، صمت المتوحد المنكر لذاته ، لا صمت الاناني المنزول من الوجود والناس . الصمت الذي يعلم صاحبه كيف يقرأ الأشياء ويراه على ما هي عليه - كما يقول في رسالة الى هررد في أثناء رحلته الإيطالية (٥٠) - ويملا كيانه فيحيله سمماً خالصاً لصوت الطبيعة ، كما يحيل عينيّه نوراً خالصاً يلقي على جميع الأشياء . في هذا الصمت المستمع ما فيه من فناء في الكل واجلال للحقيقة ، وخشوع أمام سر

(٤٨) كما يقول لتسلتر في ١٥ فبراير سنة ١٨٢٠

(٤٩) في اواخر سبتمبر ١٧٧٩

(٥٠) في ١٠ و ١١ نوفمبر ١٧٨٦

الوجود . انه حلقة فى سلسلة طويلة تصل صمت فيثافورس الذى مكتبه من الاستماع الى انغام الكواكب ، بصمت المفكرين والعلماء المعاصرين العاكفين على البحث فى مكاتبهم ومعاملهم .

ان الصمت خليق بمن يعرف حدوده ، ويميز ما يستطيع مما لا يستطيع ، فلا يحاول — وهو الكائن المحدود — أن يطعم الى ما لا يحسد . وأخلق منه بالصمت الفنان العاكف على فنه . متدلل يكون الواجب الأكبر على « صانئ » الكلام أن يستكثروا عن الكلام . ان صمت الحفار الذى يفتش عن الكنز فى جوف الأرض يبدو كأنه عيث الى جانب هذا الصمت الجاد العميق الذى يلتزمون به : « انه لجنون ينطوى على معنى بالغ العمق ذلك الذى يحتم على الإنسان ، لكي يشر حقا على كنز فى باطن الأرض ويضع يده عليه ، أن يلتزم الصمت فلا ينطق بكلمة واحدة ، مهما بدا له من كل ناحية مما يث فى قلبه الرعب او يحلب اليه الفرح » (٥١) انه لا يكاد يبدأ بالحديث الى شجلو (٥٢) من مشروع عمل من أعماله الجديدة حتى يكشف خطاه فيفلقمه : « لما كنت اعلم اننى لا اتم شيئا كشفت عن خطئى لاحد من الناس او صارحته به ، فأتى اوتو ان أقفيا متدلا هذا الحد فلا أزيد عليه » ، ذلك لأن من هادئ — كما يستلزم بعد ذلك بخمسة عشر عاما — أن ما تكلم عنه لا أضعه موضع التنفيذ » (٥٣) وأن على الإنسان — كما قال ذات مرة لصديقه بوساريه فى معرض كلامه عن الجزء الثانى من فاوست — « ألا يتحدث عما ينوى أن يفعل ، ولا ما يفعل ، ولا ما فرغ منه بالفعل » (٥٤) هذه التجربة التى أعرضها كل من عانى شقاء الكتابة وذاق ثمرتها المرة فجعلته يحرس على العمل الفنى الكامن فى نفسه حرص الأم على جنيتها — هذه التجربة قد صحبت جوفه من شبابه الى شيخوخته ، من قرتر الى فاوست الثانية . انه يقول لصديقه ياكوبى بعد أن سكنت عاصفة الخلق التى تمخضت عنها رواية فرتر : « انظر يا عزيزى . ان مبدأ كل كتابة ونهايتها يظل سرا خالدا . الحمد

(٥١) كما يقول فى مذكراته التى دونها فى كراسات الايام والسنتين لعام ١٨٠٢
(٥٢) من رسالة اليه فى ٢٨ ابريل ١٧٧٧
(٥٣) الى فون وينهارد فى ٨ مايو ١٨١١
(٥٤) من حديث مع بوساريه فى ٢٢ أكتوبر ١٨٢٦ .

له اننى لا أتوى أن الفصح عن شيء منه للمحلقين ولا للثرثارين (٥٥) » .

من الناس من لا يملك القدرة على الصمت . انه يتكلم فى كل شيء ، ويتطفل على كل شيء . اذا نظرت فى ملامح وجهه وجدتها تنطق بالهم ، واذا دقت النظر فى عينيه وجدتها تمتلئ بالخوف — الخوف من مواجهة الذات ، والرعب من الانفراد بها . وقد عرف مرض الكلام من قديم الزمان ، ووجد من القدماء والمحدثين من وصف الثرثرة بأنها أخت اليأس — اليأس من بلوغ اليقين ، والعجز عن التركيز على موضوع بعينه والتفرغ له بالتأمل والتفكير . اننا نعيش فى زمن لا يعرف الصمت ولا يريد أن يعرفه — السمت تسمع الضجيج الذى يخرب حياتنا الحاضرة فى كل لحظة من الليل والنهار ويعرط الصمت الجاد منها الى الابد ؟ وهل هناك دليل على الجذب والفراغ أوضح من كارثة التلنيسستور فى كل مكان : فى الشارع والحديقة وفى الترام والأوتوبس ؟ لقد ساد الضجيج حياتنا حتى لتتصطر دموع الداعين الى الصمت أن تكون هم نفسها عالية الضجيج ! — شعاره الضجيج باى ثم فى الصوف واللون والحركة ، والمؤثر الحسى ، يربط به بالأسلحة أن يهرب من فراغه ، أن يصم أذنيه عن النداء المخلوق الذى يدعوه الى أن يعرف ذاته (ولن يعرفها بغير الصمت والسكون) .

ليس الصمت هو التوقف عن الكلام . فالصمت الحقيقى يقتضى منا أن نخرس كل نافه ودنىء فى نفوسنا . ولكننا لن نستطيع ذلك حتى يبسط السكون ظله علينا . مثل هذا السكون لن نستطيع أن نحده ببارادتنا — فمن الخطأ أن نلظ أن الكف عن الضجيج يكفى لكى يولد منه الصمت ، والا كان صمنا أجوف ميتا ، يلعو هو نفسه على كل ضجيج — بل يتبنى أن ينبع من نفوسنا ، حتى لنستطيع أن نسمعه وتنفسه . أن أعظم الأشياء ليس هو اعلاها صوتا ، وأعمق الآلام ليس أشدها صراخا . واذا كانت الطبيعة — كما يقال — تفرغ من الفراغ ، فانها ولا شك تفرغ من الضجيج ، هذه الصورة الحديثة من الفراغ والضياع . الطبيعة العظيمة دائما صامتة

(٥٥) من رسالة الى ياكوبى فى ٢١ أغسطس ١٧٧٤

وساكنة - حتى هدير البحر وثورات البراكين وهزيم الرعود لا يجرح السكون - لأنها تباشر عملية الخلق المستمرة في سكوت ، وتصنع المعجزات في صمت . ولا يجرح سكوت الطبيعة العظيمة إلا الصوت البشري ، ومن هنا كانت أهميته وخطوره في آن واحد * وقديما استطاع الشاعر العربي أن يستأنس بالذئب إذا عوى * حتى إذا صوت إنسان كاد يطير ! ترى لو بمت هذا الشاعر اليوم فإين يجدشبرا من مالنا البائس المصوب لا « يطير » فيه الإنسان ، بعد أن وصلت شجرة الآلة والطائرة والحنجرة الى كل غاية « عذراء » ، وبلغت في كل صحراء « ساكنة » !

ما أكثر ما يدين به الإنسان للصمت والسكون ،
المن شيء لأنه أندر شيء !

ليس هذا الصمت مفتاحا سحريا يحل جميع المشاكل - فمن السخف والسذاجة أن نتصور هذا - ولا هو كهف يلجأ اليه المتعبون ليفلقوا حل أنفسهم أبوابه . ولكن الصمت والقدرة عليه ضرورة يحتاجها الإنسان الحديث لكي يعرف من جباله قيمة التركيز - أب الفضائل جميعا - ويذكر أن العمل الجاد هو دائما العمل الصامت . (ما أكثر ما تمنيت - والأمنية لا شك سخيفة بقدر ما هي مستحيلة ! - أن تتوقف إذاعات العالم عن الإرسال يوما واحدا في كل عام ، حدادا على الصمت الذي قتلته الى الأبد ، بطوفان صجيحها الذي يفرق البشرية ليل نهار !)

ما من عمل عظيم الا وهو وليد الصمت ، ولا شجرة مثمرة الا وقد نمت بذرتها في ظلال الصمت . وإذا كان اليونان القدماء - وهم كان يحلو لهم أن يقضوا حياتهم اليومية في « الدردشة » مع بعضهم ! - قد عرفوا الإنسان بأنه حيوان ناطق ، ففي استطاعتنا أيضا أن نعرفه بأنه حيوان صامت ، بل أن نزيد على ذلك فنقول انه الحيوان الوحيد الذي يمكنه أن يصمت .

ذلك انه لا يستطيع ان يصمت الا من يستطيع ان يتكلم ، فالحيوان والابكم لا يقدران على الصمت ، لأنهما لا يقدران على الكلام (أى على اللغة المنطقية المعقولة) . وليس الصمت كما قلنا مجرد امتناع عن الكلام - والا كانت الحكمة ملكا مشاعا لكل من يفلق قفه ! - ولكنه امكانية من امكانيات اللغة ، باعتبارها أحد الأسس التي يقوم عليها وجود الإنسان في العالم . وهو قبل كل شيء نظام ، وتربية ، واستعداد ، نظام يخضع له الإنسان بإرادته وهذه هي قمة الحرية ، وتربية للنفس والعقل على التركيز على الواحد - وطرح « الكثير » ، واستعداد للمعرفة ولسماع صوت الحقيقة . وهو بعد هذا كله رمز شجاعة وأمل ، لأنه بقرينا من مركز وجودنا ووجود العالم بقدر ما بعدنا الثروة اليايسة عنه .

يقول جوته : « ان المتقنين ومن يعملون على تثقيف غيرهم يحيون حياتهم بغير صجيح » . وليس أولي من المتقنين في بلادنا بتفهم هذه الكلمة . فيوم نعرف أن الثقافة ليست بالذراع ولا بالعنانجر العالية ولا هي سوق يتصالح فيه الباعة على بضاعتهم ويتعاطفون على الشهرة والكسب بأي ثمن ، عندئذ نستطيع أن نقول اننا نعرف حقا ما تحمله هذه الكلمة من الجهد والمسئولية والالتزام .. وغيرها من المعاني التي يسحب الإنسان كيف لم يعمل معظم المتقنين من ترديدها طوال السنوات الأخيرة . وقد يكون من الخير أن يتطلع الإنسان من حين الى حين الى جبهة عالية مضيئة تنير له الطريق الذي يتعثر فيه . فإذا عرف القارئ من هذه النصوص التي أوردتها عن جوته قيمة العمل الصامت الجاد ، فحسب صاحبها منه هذا الجزاء ، أو قل هذا العزاء .

✽ امتدحت في هذا المقال على رسائل جوته وبخاصة رسائله الى شيلر ، كما امتدحت امتدادا كبيرا الى كتبه قيم للفيلسوف المعاصر يوسف كبير بعنوان « حول صمت جوته » صدرت الطبعة الأولى منه في عام ١٩٥١ في مطبعة كورل ، ميونيخ ضمن سلسلة كتبه هو في لاند :





بقلم : الدكتور حسين نصار

وواصل إيراد الاسماء ، التي يهمنها منها قوله :
والجغفـى ، وكان بشر قبله
لـ من قصائده الكتاب الجميل

اراد بالجعفرى لبيد بن ربيعة ، وبشر ابن ابي
خازم . واذن كان عند الفرزدق « ديوان صغير »
يضم شعر بشر بن ابي خازم ، في ذلك الوقت المبكر
من تاريخنا (٢).

ثم جمع ابو عبيدة معمر بن المثنى (١١٠ - حوالي
٢١٠) شعر بشر وشرحه ، وبقي هذا الديوان
منسوخا بخط ابي عبيدة الكوفي الى ان وقع بين يدي
عبدالقادر بن عمر البغدادي صاحب خزانة الادب (٣)
المتوفى ١٠٩٣ هـ .

وذكر ابن النديم (٤) ايضا ان الاصمعي (المتوفى بين
سنتي ٢١٥ و ٢١٧) ، وتلميذه ابن السكيت (المتوفى
بين ٢٤٣ و ٢٤٦) ، و ابا سعيد السكري (٢١٢ -
٢٧٥) جمعوا شعر بشر ايضا .

ودخل ابو علي القالي (٢٨٨-٣٥٦) الأندلسي في
سنة ٣٣٠ ، مصطحبا عدة كتب من امهات العربية ،
وكان منها ديوان بشر . فقد رواه محمد بن خير
الاشبيلي (٥) عن ابي بكر محمد بن عبد الملك وغير
واحد من شيوخه ، عن ابي علي حسين بن محمد

كل شاعر له حياته الخاصة ، التي تجذب
الدارسين وتدفعهم الى ان يحاولوا اقتفاء آثارها
وتتبع تطورها من مرحلة الى اخرى ، والظواهر
التي نحن بصدد : « بشر بن ابي خازم الاسدي » ،
كتب عنه بعض من كتب عن الجاهليين من شعراء
العربية ، فكشفوا عن بعض احداث حياته .

وكل ديوان له حياته الخاصة ايضا ، التي يجب
ان تلقى من الدراسة مثل ما تلقى حياة الشاعر او
اكثر . والديوان الذي نحن بصدد : « ديوان بشر » ،
حققه مؤرخا الدكتور عزة حسن ، واصدرته مديرية
احياء التراث من وزارة الثقافة والارشاد القومي في
القطر السوري . ولكن حياته لا تزال في حاجة الى
من يحاول جلاء جوانبها ومراحلها .

واقدم اشارة عثرنا عليها الى شعر بشر ما جاء في
احدى نقائض الفرزدق (٢٠ - ١١٠ هـ) . فقد
الف شعراء النقائض ان يثناوا على قدراتهم الشعرية ،
وبفتخروا بمواهبهم . وجري الفرزدق على هذه
السنة ، وذكر في النقيضة التي اشترت اليها اسماء
الشعراء القدماء الذين اطلع على اشعارهم
واستلهمها ، فقال :

وهب التصانيد لي النوايح اذ مضوا
وابويـزيد ، وذوالقروح ، وجـرول (١)

القصاني ، عن أبي مروان عبد الملك بن سراج وغيره من شيوخه . وكان ابن سراج يروي عن أبي سهل يونس بن أحمد الحراني ، عن شيوخه الذين منهم أبو مروان عبيد الله بن فرج الطوطائي وأبو الحجاج يوسف بن فضالة وأبو عمر أحمد بن عبد العزيز ، وهم الرواة عن أبي علي القائي .

وأورد الفضل الضبي (المتوفى حوالي ١٧١ هـ) في فضلياته أربع قصائد من شعر بشر . ثم أورد أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (الذي يظن أنه كان في أواخر القرن الثالث) في جهرته واحدة . ثم روى هبة الله بن الشجري (المتوفى ٥٤٢ هـ) في حماسته واحدة ، وفي مختاراته ستا . وارتفع العدد عند محمد بن المبارك (الذي كان في بغداد في ٥٨٨ - ٩ هـ) في منتهى الطلب من أشعار العرب إلى إحدى عشرة قصيدة .

ثم أخفى الديوان ولم يسمح أحد له بنياً . فلم يذكره أحد من الذين كتبوا عن التراث العربي مطبوعه ومخطوطه . ولكن قدر لشعر بشر أن يبعث مرة أخرى في صورته الكاملة . فعثر الدكتور مزة حسن على نسختين منه في أثناء جولته بتركيا . وجند الأولى في كتاب يضم مجموعه دواوين ، وتحفظه دار الكتب في إحدى المدن الثانية في أواسط هبة الأناضول ، إلى الشمال الشرقي من أنقرة ، وتسمى جوروم ، تحفظه تحت رقم ٢٦٢ . ووجد النسخة الثانية في مجموعة دواوين يضمها كتاب أيضاً ، محفوظ تحت رقم ١/١٣٦١ ، بين مخطوطات الشيخ اسماعيل صائب ، في مكتبة كلية اللغات والتاريخ بجامعة أنقرة . واعتمد الدكتور عزة علي هاتين النسختين في تحقيق الديوان ، الذي أصدرته له مديرية أحياء التراث القديم من وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم السوري ، في سنة ١٣٧٩ هـ = ١٩٦٠ م .

وقدم الدكتور عزة حسن بين يدي الديوان مقدمة طويلة ، درس فيها حياة الشاعر . واستهل هذه الدراسة بقوله (٦) : « إننا لا نعرف شيئاً عن تاريخ ميلاد بشر بن أبي خازم ولا عن تاريخ وفاته ، ولكننا نستطيع أن نعين العصر الذي عاش فيه » . وأنهى بعد أن فحص ماوصل إليه من أخبار إلى أن يقول (٧) « وخلاصة القول أن الروايات الصحيحة التي وردت في المصادر القديمة المختلفة عن بشر بن أبي خازم تدل كلها على أن هذا الشاعر قد عاش في النصف الثاني من القرن السادس من الميلاد ، وأنه كان حياً في زمن قريب من وقت ظهور الإسلام . وهذه نتيجة حاسمة ترد قول ابن قتيبة في الشعر والشعراء بأنه جاهلي قديم » .

وربما كان بيت الضرر في السابق إرادته يؤكد ما انتهى إليه المحقق ، إذ يذكر أن بشر بن أبي خازم كان قبل لبث بن ربيعة ، الشاعر المخضرم .

ولكن ما ينسب إلى بشر في مدح عمرو بن أم أناس (٨) يرازل من هذا الاطمئنان . فالمؤرخون مختلفون في شخصه اختلافاً كبيراً . ذهب بعضهم إلى أنه عمرو بن حجر الكندي (٩) ، جد امرئ القيس الشاعر الذي يظن أنه مات بين عامي ٥٣٠ و ٥٤٠ م ، وجد عمرو بن هند ملك الحيرة الذي مات في سنة ٥٦٨ أو ٥٦٩ م أيضاً . ويبدو هذا الرأي بالشاعر كثيراً عن العصر الذي وضعه فيه الدكتور عزة حسن ، ويقره مما قاله ابن قتيبة ، الذي ربما كان ينظر إلى هذه الدلائل حين قال ما قال .

وذهب آخرون إلى أنه ابنه الحارث (١٠) ، الذي مات حوالي سنة ٥٢٨ م . ولما كان الشاعر يسمى مروحة عمرا ، فقد استبعد الحارث .

وبهيت فئة ثالثة (١١) إلى أنه الحميد : عمرو بن الحارث بن حجر ، أي عم امرئ القيس . ومال الدكتور عزة إلى أن يكون مدفوح بشر هو ذلك الرجل ، وقال (١٢) : « كان الحارث قد ولي أبنته في حياته على فائل العرب . ولعله كان قد ولي ابنته عمرا على بكر ابن وائل ، ومنهم من » . ولعل بشرا قد مدح عمرو ابن أم أناس قبل مقتل أخيه حجر بن الحارث ، وقبل نشوب الحرب بين آل كل المرار ولولك كندة وبين بني أسد قوم بشر » .

وقد كان للحارث ابن يسمى عمرا حقا . خاطبه عبيد بن الأبرص بقوله (١٣) :

يا عمرو ، ما راح من قوم ولا ابتكروا
الا وللصوت في أكلهم حادي

يا عمرو ، ما راح من قوم ولا ابتكروا
الا تقرب أجبال الجهاد

فاتظير إلى في ملك أنت تاركة
هل ترسين أو أخيه بأوتاد ؟
ثم ذكر عبيد أن بني أسد قتلوا عمرا هذا ، قال (١٤) :

ويوم الرباب ، قد قتلنا همما

وحجرا وعمسرا قد قتلنا كلكما

وتتفق إشارة عبيد إلى ملك عمرو مع وصف بشر له في قوله (١٥) :

البحريون ، ويقولون : أنه لا ينسقط إلا ريشا يجعل
ليضه أفحوصا من تراب ، ويفعل عليه ، ثم يطير
في الهواء . فالشاعر أذن على صلة بأقوال البحارة
وخراعاتهم .

وأوحى إليه تلك الصلة بأبيات وصف فيها
السفينة ، وهو وصف قليل في الشعر العربي .
قال (٢٢) :

أجلد صفهم ، ولقد اراني
على قرواء تسجد للرباح
معدة السفائف ذات دسر
مضبرة جوانبهسا دراح
إذا ركبت بصاحبها خليجا
تذكر ما لديه من جناح
يعبر الموج تحت مشجرات
يلين الماء بالخشب الصحاح
ونحن على جوانبها قعود
نفض الطير كالابل القماح
فقد أقرن من قسط ورنس
ومن مسك أحم ومن سلاح
فطابت ربحهن وهن جنون
جأجنهن في لجج سلاح

ومن الطريف أن تسهيل الخرافة من معرفة
للشاعر إلى قصة تلور حوله هو . إذ روى الميداني
في مجمع الأمثال (١٢٧ : ٢٣) زعموا أن بشر بن أبي
خازم الأسدي خرج في سنة أنست فيها قومه
وجهدوا . فمر بصوار من البقر واجل من الأروى (٢٤)
فدمرت منه ، فركبت جبلا ومرا ليس له منفذ .
فلما نظر إليها قام على شئب من الجبل ، وأخرج
قومه ، وجعل يشير إليها كأنه يرميها ، ويقول (٢٥) :
أنت الذي تصنع ما لم يصنع
أنت حططت من ذرى مقننع
كل شئبوس لهق مولع

فجعلت تلقى أنفسها فتكر . وجعل يقول أيضا :
تناهى بقر ، تناهى بقر ، حتى تكسرت . فخرج إلى
قومه ، فدعاهم إليها . فأصابوا من اللحم
ما انتعشوا به .

وتنظم صورة القصيدة عند بشر انتظاما تاما ،
حتى أننا لا نقالي إذا قلنا أنه يبني قصيدته في جميع
الموضوعات التي تعرض لها بناء واحدا بكاد لا يحد
عنه . فإذا استثنينا المقطوعة ٢٢ التي يخلصها
للملح ، وجدنا جميع مدائجه تفتتح بالأنزل ، وتختتم
بالمدح ، ويفصل بين الغرضين فيها عدا واحدة

قال ابن أم أناس أرسل ناقتي
عمرو ، ستجع حاجتي أو تزحف
ملك ، إذا نزل الوفود بيباه
غرفوا قوارب مزبد لا ينزف
ويجعلنا ذلك تقول أن بشر بن أبي خازم عاصر
عبيد بن الأبرص ، ولكنه كان أصغر منه ، وشاهد
زوال نفوذ الأمراء الكنديين ، ويبقى أمر يحتاج إلى
بحث وتعليل : كيف ولماذا مدح بشر عمرا أمير بكر
ابن رائل ، وأهل حجرا أمير قومه بني أسد ؟ ولماذا
ويبدو على حديثه عن مقتل حجر أنه حديث عن ماض
بعيد (١٦) ؟

وأحسب أن بشرا كان نصرانيا . فقد استمد بعض
صوره من تلك الديانة . هجا بني الحذاء - وكانوا
عرجانا كلهم - فقال (١٧) :

له در بني الحذاء من نفر
وكل جسد على جيرانه كلب
إذا غدوا - وعصى الطلح أرجلهم -
كما تنصب وسط البيعة الصلب
وكشف في بيت آخر عن إيمانه بالثواب والعقاب
في الآخرة ، حين قال (١٨) :

نعموت عنهم غفو غير مثرب
وتركتهم لعقاب يوم إرجس
ولجا إلى ثقافته الدينية أيضا في احتذاره إلى
أوس بن حارثة الطائي ، فقال (١٩) :

وإني إلى أوس ليقبل عذرتي
ويعفو عني - ما حييت - لأرض
نهب لي حياتي ، فالحياة لقائم
يشكرك فيها خير ما أنت وأهب
فقل كالذي قال ابن يعقوب يوسف
لاخوته ، والحكم في ذلك راسب

يريد ما حكاه عنه قوله تعالى في سورة يوسف (٢٠) :
« قال : لا تنريب عليكم اليوم يغفر الله لكم ، وهو
أرحم الراحمين » .

ويبدو أن بشرا كان واسع الثقافة ، متعدد
الأنها . فلم يعتمد في صورته الشعرية على الدين
وحده ، بل اعتمد على منابع أخرى . فقد قال في
بيت له (٢١) :

وطائر أشرف ذو خيزرة
وطائر ليس له وكسبر

والأشرف : الخفاش . سمي بذلك لأن لأذنيه حجما
ظاهرا . والخيزرة : إنقلاب حذقة العين نحو للحاظ .
أما الطائر الذي ليس له وكر ، فهو طائر يتحدث عنه

وصف للناقة ، وتنتج كل فخرياته بالفزل وتختتم بالفخر ، سوى اثنتين كان الختام في أحدهما لوصف السفينة وفي الأخرى لوصف الفرس . وقد أتى بهذا الوصف في معرض الفخر أيضا . وقصل بين الفزل والفخر في أكثر من نصف هذه الفقرات بوصف للناقة . وتبجل الظاهرة نفسها في الأحاجي مع انخفاض النسبة . ولا تتغير الصورة تغيرا تاما إلا في المرائي التي يخلصها للرثاء والتفنى بأبعاد الميت . ووصل إلينا أربعة قصائد تستهل بالفزل الذي ينتقل منه إلى وصف الناقة ، ولا نجد فيها فرضا آخر ، وربما سقط الفرض الأصيل منها .

وإذن فبناء القصيدة عند بشر يقوم على تصور محدد ولزم عنده : فزل ، فوصف للناقة ، فالفرض الأصلي منها . وذلك هو التصور الذي توصل إليه النقاد للقصيدة العربية في المدح خاصة . وهو عند بشر أوسع نطاقا لأنه شمل المدح وغيره . ويشعر المرء في بعض القصائد أن بشرا إنما ينسب أو يصف الناقة لأن ذلك واجب عليه لا حاجة انفعالية عنده . ولعل أبرز مثال لذلك قوله في مطلع قصيدته في هجاء خالد بن الحضل (٢٦)

عفت أطلال مية الجفير

فهضب السوادين فيلوق الر

تلاميت الرياح المسوح منها

يلدى حمرض مصاليم للصير

وجر الرامسات بها ذبولا

كان شيعها لها بصمة الدبور

رمساد بين اظفار ثلاث

كما وشم الرواحش بالنمؤور

الا ابلغ بني عسدي بن ذيد

بما سبوا لباقية الخثور

ويتجل أيضا في وصفه الناقة في قوله (٢٧) :

فسل الهم عنك بذات لوت

صورت ما تخونها السلال

تري الطرق المعبود من يديها

لشذان الحمى منه انتضال

تخر نعالها ، ولها نفى

نفى الحب تطهره الملال

الا تنسى السكور ، وكل شيء

من الأخلاق تنتج الرجاسال

بل ينظم وصفه للناقة نفسه . فهو لا يكاد يذكرها إلا حينما تحلق به الهموم ، إذ يتخذ منها أداة للتسلية والتعزى . ولم يذكرها في غير ذلك من

الأغراض كالرحلة المجردة أو الفخر بتحمل مشاق السفر الالميرين . وفي كثير من الأحيان يشبهها بالثور الوحشي . فإن فعل فلا بد أن يذكر طرفا من حياة هذا الثور وما يصيبه من جلد في الصباح ، وما يشترك فيه من معارك مع الفانسين وكلاهما ويشبهها في أحيان أخرى بالحداد الوحشي ، والنعامة ، ولا يلتزم بشر صورا محددة .

ولم يكن بشر بن أبي خازم مكتمل الحس الموسيقي ، حيال القافية خاصة ، فخرج على ما يشترط في الروي من اتحاد في الحركة ، ذلك العيب المعروف بالاقواء . وقد تنبه معاصروه إلى ذلك ، قيل (٢٨) كان فحلان من الشعراء يقويان : النابغة وبشر بن أبي خازم . فاما النابغة فدخل يثرب فهاجوه أن يقولوا له : لحنن وأقنات ، فدعوا قينة وأمروها أن تغني في شعره ، ففعلت . فلما سمعها تغني :

أمن آل مية رائح أو مفتد

عجسلان ذا زاد وغير مزود

زعم البسواوح أن رحلتنا غدا

وبذاك خبرنا الفراب الأسود

فعلن لموضع الخطأ فلم يعد إليه . وأما بشر بن أبي خازم فقال له أخوه سودة : أنك تقوى . قال :

وما ذاك ؟ ذل ؟ ذك ؟

الحق ما رأيت أم احتسلا

أم الأهبوال إذ صحبي نيام

ألم تر أن طسول الدهر ينسلي

وينسى مثلما نسيت جذام

وكانوا قومنا ، فبسوا علينا

فقتناهم إلى البلد الشامي

فقال بشر : قد تبنت خطئي ولست بعائد . وقال أبو هبيدة : فلم يعد . وخالفه الدكتور عزة حسن فقال : الحقيقة أن بشرا عاد إلى الاقواء في شعره مرة بعد مرة ، حتى عرف به ، وشاع ذلك عنه بين النقاد وفي كتب الأدب .

وينتشر الاقواء حقا في ديوان بشر انتشارا واسعا (٢٩) ولكنه غلب على قصيدته العينية التي استعملها بقوله (٣٠) :

عفا رسم برامة فالتلاع

فكشبان الحفير إلى لفياع

فجسب عيزة فسبدوات خيم

بها الفسيزلان والبفسر الرناع

وختمها بقوله :

وكم من مرضع . قد غادروها

من الأبيات التي رادت قريحة قائلها على عقولهم .
قول بشر :

تكن لك في قومي يد يشكرونها
وأيدى الندى في الصالحين قروض

فلم يعجب بقوله : الندى قرض ، لأن ذلك تناق مع تصوره للكرم ، ولم يتسق مع المبالغة التي كان النقاد يجوبونها في المدح ، وفغل عن حقيقة موقف بشر من أوس بن حارثة الذي يخاطبه بالبيت ، وأنه لا يمدحه تكسبا ، وإنما ليبقى على حياته ، والرجلان من أشراف قومهما .

وقال ابن طباطبا في فصل « التشبيهات البعيدة الغلو » (٣٦) ومن التشبيهات البعيدة التي لم يلف أصحابها فيها ، ولم يخرج كلامهم في العبارة منها سلسا سهلا . قول بشر بن أبي خازم :

وجبر الرامسات بها ديولا
كان شملها بعبد الدبور
رمساد بين أظفار ثلاث
كما وشم النواشم بالنور

فلم يعجب بتشبيه رياح الشمال والدبور بالرماد ، لأن وجه الشبه غير واضح في تصور الناقد . ولكن الشاعر أراد هذه الرياح حين تحمل الغبار بدليل تسميتها « الرامسات » ، فشبه هبوبها حينئذ من الشمال مرة ، ومن الجنوب أخرى ، بالرماد المتطاير بين حجارة القدر لا تعرف له اتجاهها .

ولم تقتصر تجربة بشر مع النقاد على العيب ، بل كان الإعجاب أكثر وأفسح مدى . وقد أشرت إلى ما اختاره له المؤلفون من قصائد . كذلك أعجب أبو عمرو بن العلاء بقصيدته التي مطلعها (٣٧) :

أحق ما رأيت أم احتلام
أم الأحوال إذ صحى نيسام

وقال عنها : « ليس للعرب قصيدة على هذا الروي أجود منها . وهي التي ألحقت بشرا بالفحول » . ووقع على هذه القصيدة أيضا اختيار المفضل ومحمد بن المبارك . واتفق المنفصل والقرشي وابن المبارك على الإعجاب بقصيدته (٣٨) :

لمن الديار غشيتها بالأنعم
تبدو معالمها كلون الأرقم

واتفق المفضل وابن المبارك على الإعجاب بقصيدتين آخرين ، وابن الشجري وابن المبارك على الإعجاب بثلاث غيرها .

وأعجب النقاد بأبيات بعينها من شعر بشر أيضا . قال الأصمعي : ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلى

لهيف القلب كاشفة القناع
ومن أخرى مشابرة تهادى :

ألا خلت منونا للفسبياع
وكل غصارة لك من حبيب

لها بك أو لموت به متاع
قليل ، والشباب صاحب ريع

إذا ولي فليس له ارتجاسع
ولكني لا أستطيع أن أحكم إذا ما كان هذا الاقواء

فيل تنبيه أخيه أم بعده ، ولست أدري علام استند الدكتور عزة في حكمه .

وتجلى في شعر بشر ظاهرة أخرى ، لم أجد أحدا من القدماء نبه عليها . فالقاعدة عند شعراء العرب وتقادهم أن البيت وحدة مستقلة ، يجب أن يكون منفصلا عما قبله وعما بعده . ولكن بشرا كثيرا ما انتهك هذه القاعدة ، وجعل الأبيات مترابطة نحويا . وكان هذا الرباط وأما في بعض الأبيات ، يأذن به بعض النقاد ، إذ لا يضر وحدة البيت ضررا واضحا . مثال ذلك أن يؤخر الخبر ، كقوله (٣٦)

ومعترك - كان الخيل فيسه
قطا شرك يشرب من النواحي

شهدت ، ومجبر نفست عنه
رعاع الخيل تحفل في الصباح

أو أن يؤخر الحال في مثل قوله (٣٧) :

لوى في ملحمد لا بد منيبه
كفى بالموت نأيا واغتسريا

رهين بلى ، وكل فتى مسجلى
فأدري الدمع ، وانتحى انتخابا

ولكنه آخر المفعول المطلق « قليلا » في الأبيات المبنية التي أوردتها شاهدة على الأقواء ، وآخر المفعول به في مثل قوله (٣٨) :

شوازيبا كالتنا ، قودا ، أضر بها
شم الصرائين أبطال هم خطفوا

إنهم ، ثم ما زالوا على مثل
لا يتكلمون ، ولا هم في الوعى كشف

وأخر جملة « إذا » منها في قوله :

وكعبسا قسائلهم والرباب
وسائل هوازن عنا إذا ما

لقيتسهم كيف نعليهم
بوانر يغرين بيضسما وهما

وتلك أمور لا يسمح فيها أحد .

وأخذ ابن طباطبا في كتابه « عيار الشعر » أشياء في أبيات له ، فتقبلها عنه النقاد بعده ، قال (٣٥) :

قول بشر بن أبي خازم (٣٩) :

يفلج من الشفاء عن اقحوان

جلاه غسب سارية قطار

ولم يرش الشريف المرتضى عن هذا الحكم، فعقب

عليه قائلا : « فاما قول بشر في وصف الثغر فاحسن

منه واكثف واشد استيفاء قول النابغة :

كلاخسوان غداة غسب سماته

جفت اماليه ، واسفله ند

فانما وصف اعاليه بالجفوف ، ليكون متسرفا

متنفذا غير متبلد ولا مجتمع فيشبه حينئذ الثغور ،

ثم قال : واسفله ند ، حتى لا يكون تحلا يابسا ، بل

يكون فيه الفضاضة والسقالة ، فيشبه غروب

الاستبان التي تلمع وتبرق » .

وذهب ابو احمد العسكري الى ان الحسين بن

الضحاك اخذ من بيت بشر قوله :

فبستت في ليلسة نممسة

النسيم دوا مفلجسا بغمي

ولا صحة فيما قال ، فالصورتان الشعرتان

متباعدتان ، الى جانب ان العرب كانوا يحبون

الاستبان المتباعدة المفلجة .

واعجب ابن طباطبا بالآيات الاتية لبشر : وقال

عنها (٤٠) : من القوافي الواقعة في موضعها بالشك في

مواقعها ، قول بشر :

فما صدع بجيسة او يبيسوط

علي رلق روالسقي دي كهاف

تزل التقوة الشفواء عنهما

مخالبا كاطراف الاشواق

باحرز مسولنا من جيسار اوس

اذا ما غيم جيران الضفاف

واعجب الفرزدق وجريز بآيات من بآيته ، قال

ابن رشيق (٤١) : « سئل الفرزدق مرة عن شعر الناس ؟

فقال : بشر بن ابي خازم . قيل له : بماذا ؟ قال :

بشوه :

بوي في ملحلا لا بد منه

كفى بالموت نايبا واغتسرابا

ثم سئل جرير : فقال : بشر بن ابي خازم .

قيل : بماذا ؟ قال : بقوله :

رهين بلى ، وكل فتى سبيلى

شمعى الجيب ، وانتجى انتحابا

فاتعنا على بشر بن ابي خازم كما ترى » .

وعلق الدكتور عزة حسن محقا على هذا الرأي معها

فقال (٤٢) « وراي الشاعرين الكبيرين الفرزدق وجرير

في بشر من الاحكام السريعة الساذجة التي تقوم على

الاعجاب الفردى ببيت من الشعر في وقت معين من

الاقوات . ومثل هذا الرأي لا يبنى شيئا اكثر من

جودة بيت الشعر المذكور وبراعة الشاعر فيه » .

ولكن اهل الكوفة غالوا في بشر فقدموه على غيره

من الشعراء ، واطلقوا القول فيه ولم يقصروه على

آيات معينة . قال البغدادى (٤٣) : « قال الأصمعي :

سالت بشرا عن اشعر الناس ، فقال ، اجمع اهل

البصرة على امرى القيس وطرفة ، واهل الكوفة على

بشر بن ابي خازم والأعشى .. » .

وكشف الدكتور عزة عن سر هذا الفلو وغلته ،

فقال (٤٤) : « ولكننا لانوافق اهل الكوفة على رايهم في

اجماعهم على تقديم بشر على سائر الشعراء . ونرى

في اجماعهم على تقديمه على الشعراء انرا من آثار

المصيبة القليلة . فقد كان في الكوفة جماعات كبيرة

من بني اسد قوم بشر .. »

وتوسط محمد بن سلام الجمحي (٤٥) فوضع بشرا في

الطيف الثانية من طبقات فحول العصر الجاهلي ، مع

اوس بن حجر ، وكعب بن زهير ، والحطيئة .

واخيرا ، فان ما كشفت عنه من عنابة الرواة

والقاد يشير بشرا بن ابي خازم ، ومن انتظام بناء

القصيدة علقه على صورة محددة ، بلقى اشواء

جديدة على القضية التي اتارها الجاحظ ، ويجعلنا

قادرين على عرضها رفقا قاطعا . فقد طعن الجاحظ

في شعر بشر وشكك فيه حين قال (٤٦) : « وقد طعن

الرواة في هذا الشعر الذي اضعتموه الى بشر بن ابي

خازم من قوله (٤٧) :

والعبر يرهقا الخيسار ، وجعشها

ينقض خلفها انتقاض الكوكب

فرعوا انه ليس من عادتهم ان يصفوا عدو العمار

بانتقاض الكوكب ، ولا بدن العمار بين الكوكب .

وقالوا : في شعر بشر مصنوع كثير ، مما قد احتملته

كثير من الرواة على انه من صحيح شعره » .

وقد ناقش الدكتور ناصر الدين الاسد قول

الجاحظ هذا نقاشا طويلا ، نستطيع ان نخلصه

فبقول (٤٨) : « نثر الجاحظ في كتابه (الحيران والبيان)

اشارات متعقدة غير بها عن شكه فيما اورده من شعر ،

وهو شك قد يوهم بالتحقيق والتعميق ، ولكن

السياق الذي ورد فيه هذا الشك سببا له دلالة

خاصة .. فهذه الاشارات الكثيرة الى وضع الشعر

وردت كلها في موطن واحد ، وهو حديثه عن علامات

النبوذة وانتقاض الكواكب ، في معرض رد الجاحظ

علي من يرغم أن انتفاض الكواكب أمر معروف في الجاهلية وقد ذكره الشعراء الجاهليون في شعرهم ، ومن هنا ذهب بعضهم إلى أنه : ليس في انتفاض الكواكب دلالة على النبوة . فكان من بين ما رد به الجاحظ على هؤلاء أن شكك في هذا الشعر ودفعه وذهب إلى أنه مصنوع . فالجاحظ إذن لم يشك في هذا الشعر لأن تحقيق الشعر وتمحيصه غاية ومقصده ، وإنما اتخذ ذلك سبيلا ، من سبل كثيرة اصطنعها ، للرد على مناضريه أو المخالفين له في الرأي » .

واكمل الدكتور عزة حسن النقاش ، فقال (٤٩) : « وكانى بالجاحظ قد أحس بذلك أنه رآه في شعر بشر ينقصه البرهان ، ولا يدعمه الدليل من أقوال علماء الشعر ورواته . فانصرف بعقله إلى برهان يستمد من روح الشعر العربي وطريقته ، وذلك قوله : « فزعموا أنه ليس من عادتهم أن يصفوا عدو الحمار بانتفاض الكواكب » . ونحن نتساءل ونقول : من هم هؤلاء الذين زعموا ذلك ؟ لماذا لم يذكر الجاحظ أسماءهم ، ولماذا لم يسند قوله إليهم ؟ .. ولكننا نقول بأن هذا التشبيه ، وهو تشبيه عدو الفرس أو ثور الوحش أو العير بشيء آخر ينقص في سرعة وقوة كالصخرة والشبل والمطر والصقر والباري ، نقول إن هذا التشبيه شائع معروف في شعر العرب ، وفي شعر الجاهلية منه بصورة خاصة ..

وديون بشر يفئنا عن كل نعاش ، لأن ما فيه من انتظام واتساق وظواهر يحتم أن تكون جملة ما فيه من شعر من نظم شاعر واحد . أما القصائد التي اختلطت بعض أبياتها بأبيات شعراء آخرين ، كعمود الحكماء ، وأوس بن حجر ، والمسيب بن علي ، والمنطس ، فهي قليلة . وربما استطعنا إذا طبقنا عليها ما تكلف لنا من أسلوب بشر في شعره أن نحقق نسبتها ، وإن نصل إلى وجه اليقين فيها .

**قصيدة بشر التي رثي فيها نفسه ،
واعجب بها ابن الشجري وابن المبارك .**

أغار بشر وقومه على الأبناء من بني صعصعة . فالتقى بشر بعلام شجاع من بني وائلة ابن صعصعة فاقتتلا . فرماه الفلام بسهم فأسابه ، ولكن يشرا استطاع أن يأسر الفلام . وفي الطريق اشتد الألم على بشر وأيقن أنه هالك ، فاطلق سراح أسيره . وعندما اجتمع إليه أصحابه اتشددهم قصيدته يصور فيها حال ابنته ، ويرثي نفسه ، ويفخر بقومه . قال :

١ أسائلة عميرة عن أبيها
خلال الجيش تعترف الركابا
تؤمل أن أؤوب لها بنهب
ولم تعلم بأن السهم صابا
فإن أباك قد لاقى غلاما
من الأبناء بلتهيب النهايا
وان الوائل أصاب قلبى
بسهم لم يكن يكفى لصابا

٥ فرجى الخير وانتظري أباي
إذا ما القارظ العنزي آبا
فمن يك سائلا عن بيت بشر
فكان له بجنب الرده بابا
نوى في ملحد لا يد منه
كفى بالموت نأيا واغترابا
وهين بلى ، وكل فتى سبيلي
فأذرى الدمع وانتحبي انتحابا
مضى قصد البيل ، وكل حي
إذا بدى لميتته اجابا

١٠ فإن اهلك - عمير - فرب زحف
يشبه نفعه غسدا ضبابا
سبحوت له لالبسه يزحف
كأن لفت شاميه سحابا
على ربه قوائمه إذا ما
شانه الخيل يشرب انسابا
شديد الأسر يحمل أرحيا
أخا نقة إذا الحدان نابا
صبورا عند مختلف الموالى
إذا ما الحرب إبرزت الكبابا

١٥ وطال تشاجر الإبطال فيها
وأبدت ناجذا منها ونابا
فعمز على أن عجل المتأيا
ولما الق كعبا أو كلابا
ولما الق خيلا من نعيم

تضب لثانها ترجو النهابا
ولما تلتن خيل بحيل
فيطعنوا ويفطربوا اضطرابا
فيا للناس أن قنات قسومي
أبست بثقافها الا اتقلابا

٢٠ هم جدوا الأنوف فاوعبوها
وهم تركوا بنى سعد بيابا

الشرح

- (١) يعرف : تسأل عن حيرة . والركاب الإبل التي تحصل القوم ، ويريد بها القوم أنفسهم .
- (٢) لزوب : قوم . والنهب : التفتية . وصساب السهم : أصاب وقصد .
- (٣) ينتهب : ينهب . من الشجاعة والمهبط والبراعة .
- (٤) الغلاب : الريش الذي يمس به السهم فلا يستدل ، وإذا رمى به لم يقصه بعيداً ولم يصيب . فنى عنه الرامة .
- (٥) القاروط : الذي يجنى القراط ، وهو شجر يبيع به . والقاروط العري : رجل من بني عزة خرج يطلب القراط فمات ولم يرجع إلى أهله ، فصرخت به العرب للنسل المنقود الذي لا أمل في رجوعه . يقول لابنته أن رجوعي إليك كرجوع هذا الرجل .

- (٦) الرد : الموضع الذي دلى فيه نثر .
- (٧) ترقى : أقام . والملمح : القبر الذي عمل له لحد ، وهو الشق الذي يكون في جانبه لوضع الميت فيه .
- (٨) التلق : البهار الذي تلبسه الفصيل في عودها . شبهه بالقباب . والذلف : الجامعة الزاحفون إلى العدو .
- (٩) سموت له : نهضت . لابس بهرحب : لأستبكت معه برحرف آخر . والدمامية : الريح الآلية من نحو الشام .
- (١٠) الربد : العرس الخفيف القوام في الشئ وشابه الخيل : سيقه .

- (١١) الأسر : الخلق والتكوين . والأريسي : الكريم الذي يرتاح لعمل المعروف . وحدهان الدهر : مصائبه . وناب : نزل .
- (١٢) العوالى : الرماح ومخلفاتها أي احتلتها عند الطعن واتجاهها اتجاهات شتى . والكاب : العتاة التي مرز كدبها ويكون من إشراف الحرب .
- (١٣) الناب : القى الأضراس .

- (١٤) (١٧) كعب وكلاب ونمير : قبائل من حضرموت . وتضيف لنته : تحلب ريشها طمعا وحرصا .
- (١٨) تلتبس : تغلظ . أطمعوا : طاعنوا بالمناج . واصطربوا : تصاربوا بالصيوف .
- (١٩) اللغاف : آلة من خشب فيها قلب تسوى بها الرماح . صب قومه بشدة اليأس والافتقار على معالجة الخطوب وأنهم كالقناة الصلبة إذ أريد تسويتها أنقلبت بالالة .
- (٢٠) أو غيرها : استأصلوها من أصولها . وبياب : خراب .

هوامش مقال ديوان وشاعر

- (١) التراب : الترابية الحمدي ، والديباني ، والشيباني .
- (٢) بر يزيد : الخليل السعدي . وهو القروح : امرؤ القيس .
- (٣) جرحول : الحطبة .
- (٤) النظر مناقلة الدكتور ناصر الدين الأسد لهذا البيت ومثاله في « مصادر الشعر الجاهلي » ص ١٦٠ ، ٢٢٩ وغيرهما .
- (٥) الخرافة : ٢ : ٤٦٣ - ٤ .
- (٦) الفهرست : ١٥٨ .
- (٧) تفسير ما رواه عن شيوخه ٢٦٧ ، ٢٦٩ .

- (٨) مقفلة ديوان بشر ١٤ .
- (٩) مقفلة ديوان بشر ١٦ .
- (١٠) (٢٣ ، ١٥٢ . وحرفه الحق إلى عمرو بن أم أياس وانظر إلى ديوانه : شرح القصائد السبع ، ص ٥٠ . ابن جود . بن المقفع الفريدي ٦ : ٨٢ .

- (١٠) أس الانبياء . شرح القصائد ٢٤٩ . ابن السروج .
- (١١) الأناج : ٦ : ٨١ .

- (١٢) ابن الأثير : الكامل ٦ : ٢٧٨ .
- (١٣) مقفلة ديوان بشر ٢٤ .
- (١٤) ديوان عبيد ٤٨ . وفيه : ظل . والأواخي : جميع أخيه ، وهو الجبل يدعى طرفه في الأرض وفيه مضا أو حجير سمير ، يظهر من مثل مروءة ، فشد إليه بالقاءة . يريد أن ثوبت أب على جميع الأوامر ، يريد أنه كريم كالبحر المريد وأن كل شروق ومسله وراءه الثوبت إنما يقربه إلى أهله .
- (١٥) وبلغت نظر محاطبه إلى ما سيتركه من ملك واسع ، ونعمة سائفة ، ويسأله متكررا : هل يستطيع أن يسلك على نفسه كل ذلك أبدا .

(١٦) ديوان عبيد ٤٨

- (١٧) ترجم : من أرفح البحر ، إذا أميا من طول السفر يريد أو لم تتج . والغراب : أعلى اللوح . والمزيد : البحر المالح الذي يدفع بالرياح ، يريد أنه كريم كالبحر المريد يعترف من قبضه قاصدوه . وانظر ديوانه ١٥٥ . ولا زال يحتاج إلى درس ما قاله الدكتور جواد علي : توزيع العرب قبل الإسلام (٢٤١ ، ٢٤٢) من أن الطائر كان له أس يسمى عمرا قلته المنذر .

- (١٨) ديوان بشر ٢٢ ، ٩١ ، ١٦٦ ، ١٨٢ .
- (١٩) ديوان بشر ٢٢٧ . الجاحظ : البيان ٣ : ٧٥ . والحيوان (٦ : ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨) . والطح : شجر عظيم له الحصان ثوبل . والبيمة : الكنيسة .

- (٢٠) ديوان بشر ٢٢٩ . والمغرب : اللام .
- (٢١) ديوان بشر ٢٢ .
- (٢٢) الأناج : ٦ : ٨١ .
- (٢٣) ديوانه ٢٢٤ .

- (٢٤) ديوانه ٢٤٤ . والغراء : الناقة الطويلة السنام ، شبه بها السبيعة . وسجد للرياح : قيل معها حيث أمالتها . والمزيد : الخلية بالشار . والسقائف : الألواح . والدهر : الخيط من الخيف تشبه به ألواح السبيعة أو المسلمير . والمضيرة : المنجمة الألواح لا فسروج فيها . والرداح : الواسعة . والجهان : الآم . يريد أن رآهها يذكر ذنوبه لعل ما هو فيه من الجسالة . والمسجرات : السفن . والقماح : التي ترفع رموسها وتنفذ أبصارها عند العوض ولا تفر . وأوترن : حبل . والقب : قوم هندي يجعل في البيوت والدواء . والرند : مؤذ طيب الرائحة يتنفسر به . والام : الأسود . والجن : السود . والجباني : الصدور . وملاح : أي من الماء الملح .
- (٢٥) ديوانه ٢٢٢ .

- (٢٦) الفسار : الأجل : القطيع . والأزوي : الأنثى من النعول .
- (٢٧) القبح الجبل الذي غطى السحاب أعاليه . والشبوب : الضباب من الثيران . والنفق : الأفيش . والرفق : الذي فيه خطوط من الألوان .

- (٢٨) ديوانه ٩٤ . الجفير : وير وهو حرس : هو فسبح والرماس : الرياح تثير التراب وتلكن الأسار . والتشمال : الريح الهامة من الشمال . والديور : الريح الهامة من الغرب . والإطار : حجارة الولد ، شبه الرياح الشيرة للتراب بالرماد من أحجار المؤنذ . والرواهش : صعب عروق في الدرر . والذور : دحل التشم يعالج به التشم ويحشى حتى يفسر . والغزور : أسود الشعر وأبيضه .

المراجع :

- ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، طبع لندن ١٨٦٧
 أبو أحمد العسكري : الصور في الأدب ، طبع الكويت ١٩٦٠
 الأثيري : تقاسم بن محمد : شرح المضطرب ، طبع بيروت ١٩٢٠
 الأثيري : محمد بن القاسم : شرح المعاني السبع الغوالي الجاهليات ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢ م
 بشر بن أبي حازم الأسدي : ديوانه ، طبع دمشق ١٩٦٠
 البغدادي عبد القادر بن عمر : حرفة الأدب وللب لباب لسان العرب ، طبع بولاق بمصر ١٢٩٩ هـ
 الجاحظ : البيان والبيان ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨ - ١٩٥٠
 الحيوان : . طبعه الحلبي بمصر ١٩٢٨ - ١٩٤٨
 جراد علي : الدكتور : تاريخ العرب قبل الإسلام ، مطبوعات الجمع العلمي العراقي
 ابن رشيح : العملة في صناعة السموم وتقدمه ، مطبعة جعفرى بالقاهرة ١٩٣٤
 ابن السجري عبد الله بن علي : الحشاشنة ، طبع الهند ١٢٤٥ هـ
 ابن السجري عبد الله بن علي : مختارات شعراء العرب ، الطبعة الخامسة ١٢٠٦ هـ
 الشريف المرتضى : الأمالي (غرر القوائد ودرر القلائد) دار أمية الكتب العربية بمصر ١٩٥٤
 ابن طباطبا محمد بن أحمد : حيار الشعر ، طبع القاهرة ١٩٥٦
 ابن عبد ربه : العقد الجديد ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٠ - ١٩٥٢
 عبيد الله الأرسى : ديوانه ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٥٧
 عوف جسر : الدكتور : ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي ، المقدمة
 أبو الفرج الأنصاري : الأغانى ، طبع دار الكتب المصرية
 ابن قتيبة عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء ، طبع القاهرة ١٩٤٤ - ١٩٥٠
 محمد بن أبي الخطاب القرشي : جوهرة أشعار العرب ، الطبعة الرحمانية بالقاهرة ١٩٦٦
 محمد بن خير : فهرسة ما رواه عن شيوخه ، طبع سرنسطة ١٨٩٤
 محمد بن سلام الجعفي : طبقات شعول الشعراء ، طبع دار المعارف بمصر ١٩٥٢
 محمد بن المبارك : سمي الطلب من أشعار العرب ، مطبوع بدار الكتب المصرية تحت رقم ٥٤ ش أ ب
 الرزباني محمد بن عمران : الأوشح في مآط الطبعة على الشعراء ، الطبعة السابعة ١٢٤٣ هـ
 الفصل الطبي : الغضائرسات ، طبع دار المعارف بمصر ١٩٤٢ - ١٩٤٣
 اليداني أحمد بن محمد : مجسم الامثال ، مطبعة السنة المحمدية بالقاهرة ١٩٥٥
 ناصر الدين الأسد : الدكتور : مصادر الشعر الجاهلي وحياتها التاريخية ، طبع دار المعارف بمصر ١٩٥٦
 ابن لنديم : المعرسة ، طبع ليبسك ١٨٧٢
 أبو حلال العسكري : ديوان المعاني ، طبع مكتبة القدسي بالقاهرة ١٢٥٢ هـ
 أبو حلال العسكري : المعاصين ، طبع دار أمية الكتب العربية بمصر ١٩٥٢

- (٢٧) ديوانه ١٦٨ - وانظر ١١٠ ، ١٢٢ ، ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٧٩ ، ١٨٧ - وذات اللوث : التانة ذات القوة ، ونخرتها : انتصها ، والكلال : التنب والامياء - وشكلا الحصى : ما طار وتفرق منه ، وصف يديها باللفظ وعدم اليأس ، ولكنها عندما تسير يتظاهر الحصى من تحتها ، وهو ما سماه ياتقي أيضا ، ونظرة : الرضى به ، واللال : الرماد الحار أو الموضع الحار
 (٢٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢٢٧ - الرزباني : الوشح ٥٩ - ابن الأثيري : شرح الغضائرسات ١٥٨ - ابن كرج : الأغانى ١١ : ١٠ - اليفدادي : الخواصة ٢ : ٢٢٢
 (٢٩) ديوانه ٤٠ ، ٧٢ ، ٩٧ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٢٤ ، ١٦١ - (٣٠) ديوانه ١٠٩ ، ١١٢
 (٣١) ديوانه ٤٦ - وانظر ٢٨ ، ٢٠٨ - واللفظ : طير شبيهة بالحمام - والحجر : الفهرسوم المصنوع - ونفتت عنه : ارحت - ورواق الليل : جماعها - ونسقط : يسمح لها شبه ردى من أحوالها
 (٣٢) ديوانه ٢٧ - وانظر ٤٧ ، ١٤١
 (٣٣) ديوانه ١١٢ - والشوارب : الفارس من الجبل - والقرد : الطويلة المنق والقهر - ويكل : ينكمس ويخفى - والرضى : العرب ، والكشف : الذين يتنصرون ويفرون في الحرب
 (٣٤) ديوانه ١٨٨ ، كتب والرباب وهوارق : جبال وسهولهم نعرهم على الزمروس - والبيو : النسب العائله ويرغين : يعطين ، والبيش : لحودات - والهام : الروس
 (٣٥) وانظر الموضع للردياني ٥٩ ، وديوان بشر ١٠٧
 (٣٦) ٩٠ - وانظر الموضع ٨٦ ، والمصاحفين ٢٥٨ ، وديوان بشر ٩١
 (٣٧) ابن الأثيري : شرح المضطرب ٦٤٨ : ديوانه ١٠٧
 (٣٨) ديوانه ١٧٧ - والأرق : الحبة التي وأخذها مدق في كفة الدار الغدار بالنمط التي على ظهر الحبة
 (٣٩) ديوان المعاني ١ : ٢٢٨ ، والموسم ١٥ ، ٧٨ - وإسالي الرضى ١ : ٥١١ ، ٥١٢ ، وديوان بشر ٦٣ ، يفلجسين : ينتحن ، وفي : يند - والسرايرة السحابة التي تأتي ليلا والطار : الحمار ، شبه أسنانها بالافصصون به مطول الطر عليه
 (٤٠) ميار الشعر ١٠٧ ديوان بشر ١٤٨ - القصيد : الوصل الخفيف الجسم - وجبة وشوسط : موشعان - والرقق : الاماني التي يلقى لها ، يزيد الجبال المس - والكشاف : جمع كفف ، والقردة : الغناب العنيفة السرية الإختطاف - والشعراء : التي ركب منازحه الاعلى الأسفل - والاشاني : المناقب - تنكب بها الزاود والقرب ونسوما - وأحرز : استبح ، ومولى : ملجأ
 (٤١) المعينة ١ : ٧٨
 (٤٢) ديوان بشر : القائمة ٢٩
 (٤٣) الخواصة ١ : ٢٨٧
 (٤٤) ديوان بشر : القائمة ٢٩
 (٤٥) طبقات شعول الشعراء ٨١
 (٤٦) الحيوان ٦ : ١٧٩
 (٤٧) الشعر : الحمار الوحشي - والحبار : الارض اللينة الروحة تسوخ فيها القوائم
 (٤٨) مصادر الشعر الجاهلي ٦١٠
 (٤٩) ديوان بشر : القائمة ٢٢



مُسَقْبِلُ الْعِمَارَةِ

حوار مع المهندس المعماري
فرانك لويد رايت
ترجمة :
أحمد المحضري

✽ كان فرانك لويد رايت (١٨٦٩-١٩٥٩) من أشهر المهندسين المعماريين في الولايات المتحدة الأمريكية ومن أكثرهم تأثيراً في تطور فن العمارة لا في أمريكا وحدها ، بل في العالم أجمع ، وفيما يلي ترجمة كاملة للحديث التلفزيوني الذي سجله هيو داويز مع المهندس رايت في منزله وذلك لحساب شركة الإذاعة الأهلية N.B.C. وقد أذيع هذا الحديث لأول مرة في ١٧ مايو ١٩٥٣ .

رايت - تفضل بالدخول يا هيو .
- هاللو يا مستر رايت *
رايت - أهي مسرور لرؤيتك .
- أهي مسرور لرؤيتك *

رايت - ماعدا الذي تمسكه في يدك ؟
- معي كتاب سأسألك عنه بعد لحظة . أما الآن يا مستر رايت فأنا يريد في خلال نصف الساعة التالية ، وهي فترة وجيزة على ما أعتقد ، أن أقدم لمشاهدتي صورة واضحة بقدر الإمكان عن خلاصة أفكارك المعمارية .. عن العمارة الأمريكية في الحياة الأمريكية .

رايت - أهي مسرور لرؤيتك *
- نعم ، لقد ما تسمح به فترة نصف الساعة .
هل تتكرم بأن تتعرف على هذه الصورة وأن تتحدث عنها لمشاهدتي .

رايت - هذه صورة للمبزل الصغير الذي بيته عام ١٨٩٣ في طريق فورست ، وكنت أعمل وقتئذ مع أدلر وسوليمان . واعتقد أهي بنيت مبزل شيني هذا بعد ذلك بضع سنوات ، حوالي عام ١٩٠٠ . وتوضح الصورة أيضا المنزل المجاور ، مما يعطينا فكرة لا بأس بها عما بدأت به عملي كمهندس معماري . لقد نمت شجرة صغيرة من

شجر الصفصاف بين مسكني والاستديو •
وكان الناس يلفون دائما حول هذا المنزل أثناء
مروهم حتى يساعدوا كيف شقت الشجرة
طريقها خلال سقف المنزل •

- عام ١٨٩٣ •

وايت - نعم •

- ان أغلب المشاهدين الآن يرون أن منزل شيني
يبدو كما لو كان قد بني في العام الماضي •
واعتقد أننا بهذا نكون قد وصلنا الى نقطة
تصلح كبدية لموضوعنا ، ألا وهو « سستون
عاما من العمارة الحية » •
متى قررت لأول مرة أن تتخذ العمارة مهنة لك؟

وايت - من حسن حظي لم يكن على أن اتخذ أى قرار
في هذا الصدد • لقد تم الاتفاق على هذا قبل
مولدي • اذارادت والدتي التي كانت تعمل
مدرسة كما تعرف ، أن يصبح ابنها مهندسا
معماريا • ولما كنت أنا هذا الابن فقد أصبحت
مهندسا معماريا بطبيعة الحال • لقد تمكنت
والدتي من تحقيق رغبتها تماما وكانت الحجرة
التي ولدت فيها مشيدة على سطح صخري
منقوشة حفرها تيموثي كول ، الذي اشتهر
بأعمال الخشب على الخشب في الكاتدرائيات
الانجليزية القديمة • هل تذكر هذا ؟ هكذا
خرجت الى الوجود تحيط بي العمارة من كل
ناحية •

- ما هو أول عمل قممت به بامستر وايت كمهندس
معماري ؟

وايت - لقد بذلت كل جهدي لكي أكون مهندسا
معماريا يا هيو • لذا كان أول عمل معماري لي
هو محاولتي دخول هذا الميدان مع أدلر
وسوليفان • لقد كان والدي قسيسا في مدينة
ماديسون ، وكنا لهذا السبب فقراء • لم يكن
لدينا المال الكافي لكي أذهب الى أي مدرسة
معمارية • ولكن كانت لدينا في ماديسون مدرسة
هندسية تابعة للجامعة ويسكونسين ، كما كان
عيد الهندسة البروفسور آلن كوتوفر طيبا
جدا • فمحتني مرتبا منتظما على أن أؤدي له عملا •
هكذا تمكنت من دفع مصاريف دراسة الهندسة

في الجامعة • كنت أعمل طوال مدة دراستي
وكان في امكاني أن أحصل على مؤهل كمهندس
مدني إذا ما استمرت دراستي ثلاثة أشهر
أخرى ، ولكني كنت متلهفا لأن أكون مهندسا
معماريا • فتوجت الى شيكاغو لأعمل لحساب
أدلر وسوليفان •

- هل تعتقد أنك قد تأثرت ببعض آراء سوليفان
في العمارة ؟

وايت - طبعاً ، لقد أثرت آراؤه في كل شخص في
الولايات المتحدة تقريبا •

- كيف كان ذلك ؟

وايت - انه كان المفكر الأصيل في تلك الأيام • لقد
مهدت أفكاره لبناء ناطحات السحاب كما نعرفها
اليوم • كان المهندسون وقتئذ في حيرة عندما
أخذت المباني تزداد ارتفاعاً ، فلم تكن هناك
تجارب سابقة في هذا الميدان ، ولم يكونوا بعد
يعرفون كيف يرتفعون بالمباني الى أعلى • كانوا
يضمون مبنى من طابقين أو ثلاثة طوابق فوق
الآخر مماثل وهكذا ، حتى يصلون الى الارتفاع
الكنفي • وأزلت أذكر اليوم الذي دخل فيه
أسفاداً سوليفان المكتب وألقى شيئاً أمامي على
لوحة الرسم ، كان عبارة عن تصميم « مطوط »
في خطوط بسيطة لمبنى وينبرايت بمدينة سانت
لويس • ثم قال لي : « هذا مبنى مرتفع يا وايت ،
ما شأن هذه المباني المرتفعة ؟ » لقد كان المبنى
مرتفعاً فعلاً • واستمر بعد ذلك بناء ناطحات
السحاب في التطور والازدهار • وما ناطحات
السحاب التي نراها اليوم الا ثمرة مجهودات
سوليفان الأولى ونتيجة لسبقه في التفكير
ومبادئه في حل المشكلات الفنية • هكذا كانت
عقليته وطريقة تفكيره • لقد عرف نوع المشكلة
وأوجد لها الحل السليم •

- ان أغلب الناس الملمين بأعمالك الفنية يعرفون
أنها أعمالاً عضوية « Organic » وأنها ترتبط
بحياة الناس ارتباطاً صادقا • متى بدأت هذه
الفكرة تظهر في أعمالك ؟

وايت - من الصعب الاجابة على هذا السؤال ، نعم من
الصعب أن أجيب اجابة محددة على هذا السؤال

انواع مواد البناء وطبيعة الغرض من المبنى وطبيعة العمل جميعه ، ضرورة واضحة • من هذه « الطبيعة » تنمو « الشخصية » التي يمكنك ان تكسبها للمبنى اثناء عملك كقنان خلاق •

- والان مع احتفاظنا بهذه النقطة الجوهرية في مخيلتنا • ما الذي تراعيه عندما تقوم بتصميم منزل ما ؟

وايت - أولا وقبل اى اعتبار آخر ، أراعى جميع ظروف العائلة التي ستقيم في هذا المنزل ، وان كان هذا الاعتبار ليس من السهولة في كل الحالات ، كما قد لا ينتهى دائما بالتوفيق • وأحاول بعد ذلك أن أضفى على المنزل احساسا بالانسجام حتى يندمج مع الموقع الذي يضمه • واذا نجح المهندس العمارى في هذه المهمة فانه لن يمكنك أن تنخلل هذا المنزل في اى مكان آخر غير موقعه الأصلي • انه جزء متناسق مع البيئة المحيطة به • انه جزء متناسق مع البيئة ، بدلا من أن يشوه جمالها •

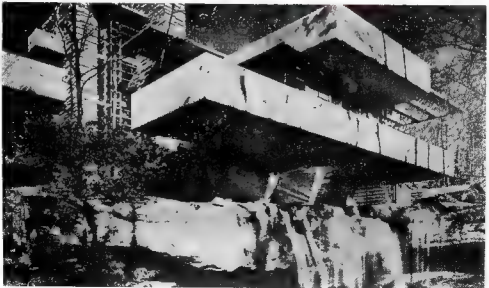
- ان منزل بير وان Bear Run يعتبر مثالا أخذا لمدى الانسجام بين المنزل والبيئة المحيطة به •

ان المبانى التي كنت أريد أن أراها في فترة شبابى لم تكن موجودة على الإطلاق في اى مكان • كان يجب أن يقوم بتنفيذها شخص ما ، ولقد تم هذا لأول مرة في البرارى الغربية بشيكاجو ، فكان أول تعبير عن العلاقات الانسانية التي نسميها الآن « العمارة العضوية » •

- لجد استخدمت صفة « العضوية » ، فهل تقصد بذلك أن هذه العمارة تختلف عما أعنيه عندما أقول العمارة الحديثة ؟

وايت - نعم انها تختلف اختلافا تاما • ان العمارة الحديثة تعنى اى مبنى يقام اليوم • بينما العمارة العضوية هى التي تنبع من الداخل الى الخارج ، والتي ينحصر ملتها الأعلى في أن يكون لها كيان ذاتى • نحن لا نستخدم صفة العضوية مثلا عندما نتحدث عن شيء معلق في محل الجزار • ان صفة العضوية تعنى ذاتية ، اى أن يكون للعمارة كيان حسب المفهوم الفلسفى للكلمة ، حيث يكون الكل بالنسبة للعضو كما يكون العضو بالنسبة للكل ، وحيث تكون طبيعة

مبنى تاليسين غرب في امريوتا



كيف يمكنك أن تربط بين المنزل والبيئة الى هذا الحد ؟

رايت - رأيت في غاية جميلة ، صخرة صلصلة عالية لها حافة بارزة بجوار مسقط مياه . وكان من الطبيعي أن أفكر في رفع المنزل على كابولي من تلك الصخرة ليبرز فوق مسقط الماء . إن منزل بير ران يعتمد في إنشائه على الخرسانة والحديد ، وكانت هذه أول مرة أتمكن فيها من استخدام هذين العنصرين على هذا النطاق . هذا الى جانب أن المالك مستر كوفمان كان يحب هذا الموقع الجميل . لقد أحب الموقع الذي تم تشييد المنزل فوقه ، كما كان يحب الاستماع الى خرير الماء عند مسقطه . وكان هذا أول ما راعيته عند تصميم المنزل . واعتقد أنك عندما تلقى نظرة على هذا التصميم المعماري يتطرق الى أذنك فوراً صوت خرير الماء . انه موجود هناك ، ومستمر كوفمان يعيش في الموقع الذي يحبه ويستمتع الى الصوت الذي يرتاح اليه .

- هلا أخبرتنا شيئاً يا مستر رايت عن مسكنك الخاص ، الذي يحمل اسم « تاليسين » ؟

رايت - هذا هو تاليسين . لقد بنيت في أول مرة عام ١٩١١ ، وكان بمثابة مأوى الى الجبال . الى جانب انه من أملاكى الخاصة . لقد كنت أعيش في المدن وكنت لا أرى مجتمعاتها الا من زاوية منظور عين الدودة (١) ، لذا أردت أن أنطلق الى الريف . وكانت والدتي قد أعدت هذا الموقع لي ، وطلبت مني أن أستعمله كما أشاء . ولما كانت هذه المنطقة الريفية في جنوب ويسكونسين تتميز بالتلال المنخفضة والصخور البارزة وكان الموقع محاطاً بالأشجار ، فان هذا قد أثر على تصميم « تاليسين » ، مثلما أثرت بيئة بير ران على تصميم منزل مستر كوفمان بعد ذلك . لقد حددت البيئة هنا معالم مسكني « تاليسين » ، كما حددت شخصيته منذ البداية . ولكننا الآن ، لظروف سيئة خارجة عن إرادتي ، نجلس في ثالث مسكن أقيمته فوق نفس الموقع .

(١) هذا اصطلاح معماري ، هناك طريقتان مشتهرتان غالباً في رسم منظور التصميمات المعمارية هما : منظور عين الدودة ، عند الرسم من مستوى سطح الأرض تماماً ، ومنظور عين الطائر عند الرسم من مستوى أعلى من المبني بجمعيه . (انظر م)

إن تاليسين الآن عبارة عن مبني حجري من مباني الشمال ، لقد بنى فعلاً من أجل المنطقة الشمالية . انى أحب أن أشاهد الجليد وهو

يتدفق من أفريز السطح . وغالباً ماتغطي الثلوج كل المبني في فصل الشتاء ، فيبدو وكأنه تل من تلال المنطقة . لقد بنيت تاليسين بحيث يتسجم تماماً مع البيئة المحيطة به .

وعندما قدم جدي الى هذه المنطقة مصطحباً ما زالوا يحتلون المنطقة . وكان الوادي بديماً أسرته منذ حوالي ١٢٥ سنة ، كان الهنود الحمر يهواه كل من يعيش فيه . وكانوا يسمونه

« الوادي » . ولقد احتلت أسرة جدي الوادي بطريق الغزو ، وقام جدي وأبنائه بإخلاقه من الهنود الحمر . أنت ترى هنا في تاليسين مثالا لما يقوم به أبناء الجيل الثالث من محاوله للعودة الى الأرض واستغلالها وخلق شيء جميل منها .

- هل أتى اسم « تاليسين » يا مستر رايت ؟

رايت - كان أهلي من ويلز . وكانت أسرة والدتي من المهاجرين من ويلز . أما جدي فكان بائع قهقهات وواظف في ويلز . وكانوا هم نواذ المنظر المنفرد هنا في منطقة أيوا . وكانوا بطبيعة الحال يطلقون على مساكنهم أسماء من ويلز ، إن مسكن أختي يسمى « تانيلدي » ، أي تحت ظلال شجر البلوط . وهكذا اخترت لمسكني اسماً من ويلز هو تاليسين . وكان الكاهن تاليسين فلورسا من فرسان المائدة المستديرة للملك آرثر ، كما كان يتغنى بأفضال الفنون الجميلة ، وربما كان البريطاني الوحيد الذي فصل ذلك . لذا اخترت اسم تاليسين ، انه يعني الجبين الوضاء . ولقد بنيت هذا المسكن الذي أسميته تاليسين كأنه جبين على حافة التل ، لا على قمة التل . انى أرى أنه من الواجب على كل مهندس الا يبنى شيئاً على قمة أى تل . لأنك اذا بنيت على قمة التل فانك تفتقد شكل التل نفسه . أما اذا بنيت على أحد جوانب القمة فانك ترى التل أمامك وكذلك قمته . وكما ترى أن تاليسين يعتبر جبيناً بمعنى الكلمة .

أى أعجب لبعض الاختلافات الشاسعة بين مسكنك تاليسين هذا وبين مسكنك الآخر تاليسين غرب ، حيث أن كلا منهما من تصميمك ولإستعمالك الخاص . لم كل هذا الاختلاف ؟

وايت - أولا ، طبيعة الأرض تختلف تماما فى كل من المكانين . أن تاليسين غرب مشيد فى صميم الصحراء ، حيث شاهدت عناصر جديدة أخذت كشجار الصبار والجبال . أما فى ويسكونسين فإن عوامل التعرية قد لظلت من حدة الأشياء على مر السنين ، وبذا صارت المنطقية وبقية هادئة .

أما فى الصحراء فكل شيء حاد قاس ونظيف على فطرتة . كل شيء محصن . لذا كانت التجربة جديدة بالنسبة لى . فإذا حقونا بنفس الاحساس فى طريقة البناء فى كل حالة من الحالات ، نجد أن تاليسين غرب تتبع الاحساس الخاص بالصحراء بحيث تتسجم مع الموقع ومع البيئة المحيطة بها جميعها . أى أن الهدف كان ولجئ سواه فى أريزونا أو فى ويسكونسين ، لم يفرقه أى تغيير .

- ما الفرق بين العمارة العضوية والعمارة التقليدية ؟

وايت - أعتقد أنك تقصد الفرق من الناحية الإنشائية ؟

- نعم .

وايت - ان طريقة الإنشاء القديمة كما ترى تعتمد على العمود والكمرة . كانت مجرد مسألة تجميل . وإذا أردت أن تبني القواطع فإنها تتقاطع أو تتقابل أو تنفصل بعضها عن بعض . وإذا أردت مقاومة جهود الشد فعليك أن تربط شيئا فى شيء آخر لكى تحصل على وصلة ، وقد تفشل هذه الوصلة فى مهمتها أحيانا . ان العمارة العضوية جمعت بين كل هذه المبادئ بحيث أصبح كل مبنى متماسكا كما ترى . انه يقاوم الشد ، بحيث يمكنك أن تسحب المبنى جميعه

فى أى اتجاه ، لقد صارت له قوة شد عالية . ونظرا لاستخدام الحديد أصبح المبنى يتميز بالرشاقة ، كما يمكن بفضل الحديد تسقيف مساحات واسعة . ويمكن حماية هذه المساحات الواسعة بفضل الألواح الكبيرة من الزجاج . مثل هذه التسهيلات لم تكن متوفرة عند أهل الشرق وخاصة الاغريق . ولو كان لديهم حديد وزجاج لما كان علينا اليوم أن نقوم بأى مجهود ، سوى مجرد التقليد كما هى العادة . أما الآن فعلىنا أن نستفيد من هذه المواد الجديدة : الزجاج والحديد والآلة . انها مصادر هائلة كبيرة النفع . لقد تمكننا من استخدام الكابولي بفضل مبدأ النحافة التى يسهلنا لنا الحديد ، كما أمكننا ادخال عنصر الاستمرار فى الهيكل الإنشائي بفضل الحديد أيضا . انك ترى الجزء من المبنى وهو يتداخل فى جزء آخر ويكونان جزءا واحدا ، بدلا من النظام القديم للتقاطع والتقابل والانفصال . ان صفة التماسك هذه هى التى أنقذت فندق اميرال هوتيل (١) من الزلازل العنيفة ، ولم يسه منها أى ضرر . ولقد نتجت هذه الصفة الجديدة عن عنصرى النحافة والمرونة التاليسين من استخدام الحديد ، بدلا من الصفة القديمة وهى مجرد الصلابة التى لا تقاوم الكسر الا بقدر معين .

- هل تتكرم بأن تذكر لنا بعض الأشياء التى تعتبر أساسا من ابتكارك الخاص فى ميدان العمارة ؟

وايت - قد يكون ذلك ممل لبعض المشاهدين . انها قصة طويلة ، أطول مما تسمح به هذه المناسبة . أولا جاء الاحساس الجديد بحيز الفراغ Space بوصفه الحقيقة الواقعة للمبنى ، ثم جاءت الملاصق التى تحدد هذا الاحساس الجديد بالفراغ ، وهى الملاصق التى أطلقت عليها وقتئذ اصطلاح « انسيابى » ولقد بدأ الجميع يستعملون صفة « انسيابى » منذ ذلك الوقت فى كلامهم نتيجة لجهودى الخاص . ثم قدمت بعد ذلك « المستقل

(١) قام فريك لويد وايت بتصميم وتقليد اميرال هوتيل فى طوكيو قريبا بين أعوام ١٩١٦ - ١٩٢٢ (انترجم)

الأفقى المفتوح « Open Plan » بدلا من أن يكون المبنى عبارة عن مجموعة متتالية من الصناديق أو عبارة عن صناديق داخل صناديق أخرى ، لقد صار المسقط الأفقى أكثر تفتحاً عن ذى قبل ، وأكثر احساساً بحيز الفراغ . ولقد تسرب خارج المبنى الى داخله تدريجياً ، كما اختلط داخل المبنى بخارجه أكثر من ذى قبل . واخذت هذه المشاركة في الازدياد حتى توصلنا الى صورة جديدة من المساط الأفقية ، يرمز اليها دائماً باصطلاح « المسقط الأفقى المفتوح » . تلى ذلك بطبيعة الحال النواحي الانشائية التى ذكرناها فى حديثنا منذ برهة ، وهى أن يكون المبنى رقيقاً ومرناً بدلا من مجرد الصلابة التى قد لا تصمد كثيراً . انى اعتقد أن المبانى التى تقام على هذه الأسس الجديدة تصلح للبقاء ثلاثمائة سنة ، وإن لم يكن لعدة قرون .

ويتطور هذا التركيب الانشائى اتضحت عدة ملامح أخرى فى هذا الاتجاه الجديد ، من أهمها الحرارة بالثقل Gravity Heat أى التدفئة عن طريق الأرضية ، حيث توجد الحرارة تحت بلاطة الأرضية ، وذلك بتمرير الماء الساخن فى مواسير مدفونة فى الحجارة المكشورة ، وإذا ما وضعت سجادة سميكة فوق هذه الأرضية فإنك تحصل بذلك على خزان للحرارة تحت قدميك . وبذا تحس بالدفء وأنت جالس لأن قديمك دافئتان ، وبالتالي أنك تحس بالراحة حتى ولو فتحت نوافذ الحجرة . كما يمكن للأطفال فى هذه الحالة أن يلعبوا فوق سطح دافئ مريح ، وإذا كنت تجلس فى دفة وقدمك دافئتان فإنك تحس بالدفء العام فى أربع وضع ممكن .

وما دمتنا نتحدث عن الابتكارات فيمكننى أن أذكر شباك الزاوية . ويمكنك أن تذكر مما حدث لشبائك الزاوية من التقليد والمسخ ، مدى ما حدث من تصرف وتقليد لباقي الابتكارات الأخرى الخاصة بى . لقد خظرت على بالى فكرة شباك الزاوية أثناء محاولتى الأولى . وكنت أرى وقتئذ أن شكل الصندوق يرمز الى الغاشية ، وأن العمارة الديموقراطية الحرة تحتاج الى ما هو أفضل من الصندوق . لذا بدأت فى تغيير شكل الصندوق فى البناء .

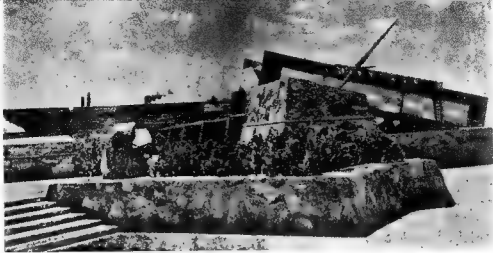
وفكرت فى شباك الزاوية كحل لتغيير شكل الصندوق . وهكذا سقط الضوء على أجزاء من الحجرة لم يكن يسقط عليها من قبل ، كما تيسرت الرؤية من داخل الحجرة الى خارجها من زاوية جديدة . وصارت الحوائط مجرد ستائر تحجب الرؤية بدلا من كونها حوائط للصندوق . وبذا اختفت الحوائط باعتبارها مجرد حوائط كما اختفى الصندوق بشكله السابق . وانتشر استخدام شباك الزاوية بعد ذلك فى جميع أنحاء العالم ، ولكن الفكرة من وراء استخدامه لم تكن نفس الفكرة التى قصدتها فى بادئ الأمر . وأصبح شباك الزاوية مجرد شباك بدلا من دلالة أصلا على تحرير حيز الفراغ ، وعلى انطلاق احساس جديد بطرق الانشاء ، يعتبر فى واقع الأمر تغييرا جذريا فى مفهوم العمارة .

- لقد سمعت أن الفضل فى استخدام الاضاءة غير المباشرة يعود اليك أيضا .

وايت - نعم لقد ابتكرت ما يسمى بالاضاءة غير المباشرة منذ زمن بعيد . اعتقد انه قد مضى على ذلك حوالى خمسين عاما . كانت تشمل الاضاءة الاصاوية حلف الارفف ، والاضاءة الموجهة الى السقف من الأرضية ، والاضاءة المختفية فى السقف بطرق مختلفة لاضاءة الحوائط . اعتقد انى قد صممت وقتئذ جميع أنواع الاضاءة غير المباشرة المستعملة حتى يومنا هذا ، ولم يستجد جديد فى هذا الميدان على ما أعرف .

- لقد بنيت أخيراً كنيسة جديدة لا تتفق فى شكلها مع أغلب الكنائس التى اعتدنا عليها . هلا أخبرتنا عن سبب ذلك ؟

وايت - لقد سنحت لى الفرصة عند تصميم مبنى كنيسة التوحيد ، للتعبير عن الوحدةانية التى آمن بها آبائى وأجدادى من قبل . ان الفكرة تعبر عن التوحيد . ان اتباع مذهب التوحيد يؤمنون بتوحيد كل الأشياء . لقد حاولت عند تصميم هذا المبنى أن أعبر عن هذا الاحساس الشامل بالتوحيد . فالمسقط الأفقى كما ترى على شكل مثلث ، والسقف مثلث ، ويمكنك عند زيارة هذه الكنيسة أن تشعر بالتجيب والاحترام من خلال هذه المثلثات (التى تعنى التلهف والتطلع) دون الاستعانة بوجود برج للكنيسة . ان المبنى نفسه جميعه أو أى جزء منه ، يعبر



مسكن كولمان عند سفك المادي بنسلانيا

سبيل المثال ما هي الا قرية تمت واتسعت في مسقطها الأفقى بصورة جنونية . وهذا هو الحال تقريبا مع جميع مدننا الكبيرة .
ان ما يعتبر حاليا نموا للمدينة سيؤدى آخر الامر الى اختصارها بدون شك .

كذلك هذا اليك بتخطيط وبناء مدينة كاملة بما في ذلك السكن السكن والعمل والترفيه والمصانع فما الهدف الذى تحاول ان تصل اليه ؟

رايت - اراعى أولا الاستفادة من الموقع والانسجام معه حسب طبيعة الأرض وحسب الغرض المطلوب من أجل إقامة المدينة أو البلدة . كما لا يفوتنى في هذه المرحلة الاهتمام بعرفة نوع السكان .
أى أن المهمة في هذه الحالة تكون مهمة قومية وطبيعية . والعمارة المضوية هي قبل كل شيء عمارة طبيعية . ما هي الصورة التى يجب أن تكون عليها العمارة الطبيعية ؟ يجب أن تتكسب الصيغة المحلية . أليس كذلك ؟ أن المهمة هنا ليست مهمة اختيار هذا الطراز المصاوى أو ذاك لمجرد التفضيل ، ولمجرد أن هذا الطراز قد نال إعجابك من قبل وأنت تحاول الآن تطبيقه فى الظروف الجديدة . لا ، يجب عليك أن تتعمق فى دراسة الطبيعة فى المنطقة والظروف الخاصة بها حتى ينبع الحل من داخل المنطقة ، أليس كذلك ؟

عما كان يرمز اليه برج الكنيسة ، بل ويعبر عنه بطريقة أكثر وقارا ، من حيث الشكل ومن حيث البناء . ولم أكن أقصد وقتئذ أن أضع تصميمًا لكنيسة داخل إحدى المدن ، بل كان رأيي أن أخرج بالكنيسة الى صميم الريف بحيث أجعل منها ناديا وبقيا فى جميع مظهرها حتى تجذب أتباع هذا المذهب وتروى لهم . وأقنعت المسئولين بالخروج الى خارج المدينة . وابتعدنا عن المدينة فعلا ولكن ليس بالقدر الكافى ، حتى ان مباني المدينة امتدت نحونا قبل أن تنتهى من تشييد الكنيسة . وهكذا صارت الكنيسة فى ضواحي المدينة بدلا من أن تكون فى صميم الريف . اذا أردت الآن أن تبتعد عن مركز المدينة ، عليك أن تبتعد كثيرا وبسرعة قبل أن تلتحق بك المباني الأخرى المختلفة . إنك تلاحظ أن الاتجاه للابتعاد عن مركز المدن يزداد يوما عن آخر . ان المصانع تتجه الى الريف . ان التجار أيضا لا يطبق مشاكل المرور داخل المدينة ويتجه الى الريف . واعتقد أن أول من خرج الى الريف هو محطات البترول . وهكذا بدأت المباني تتجمع حولنا سواء أردنا أم لا .
ان الابتعاد عن المدن وعدم التركيز فى مكان واحد يجب أن نوضح له خطة ، فالتخطيط أفضل من ترك الأمور دون أى ربط ، بينما تزداد المدن اتساعا فى نفس الوقت . ان نيويورك على

- ان هذا ينطبق على تخطيط أى بلدة أو مدينة
أو أى شيء آخر .
- حتى ولو كان المطلوب إقامة مصنع ؟ هل هذا
الراى ينطبق أيضا عند إقامة مصنع ما ؟
- رايت - نعم خصوصا فى حالة بناء مصنع .
- ما هى أهم الشروط الواجب مراعاتها فى حالة
بناء المصنع ؟

رايت - يجب مراعاة القيم الانسانية المرتبطة بالمبنى
اولا ، أى حياة العمال الذين يعملون فى هذا
المصنع . ان الاهتمام بالسعاد العمال يزيد من ربح
المصنع لانه يزيد من الانتاج . وكل
دراسة سليمة تساعد على ارتفاع كفاءة الانتاج،
مثلا ثبت عند تشييد المبنى الادارى بمصنع
جونسون . اننا جعلنا العمال يفخرون بالبيئة
التي يعيشون فيها ، على أن يكونوا سعداء حيث
يقومون وأن يشعروا بالزهو والاحترام نحو هذه
المنطقة ، فان ذلك قطعيا يعود بالنفع الكبير من
حيث كمية الانتاج وجودته .

لقد أدرك المسئولون فى مصنع جونسون هذا
الأمر . انهم يطبقون هناك نظام توزيع نسبة من
الأرباح على الموظفين . وعندها انتقل الموظفون
الى هذا المبنى الجديد كانت اول نتيجة المهم
استمروا فى العمل حتى موعد شرب الشاي بعد
الظهر ولم يرغبوا فى العودة الى منازلهم . لقد
فضلوا البقاء فى نفس المبنى ، وكانوا يحضرون
مبكرين ويتمتعون بكل أوقاتهم داخل المبنى ،
حتى صار الموظفون أنفسهم جزءا مكمل لسحر
المكان وجماله . ولقد اثبت هذا أنه يزيد من
الأرباح ، أو كما نقول فى بلدنا انه « يعوض »
بأكثر مما يتكلف من مصاريف . وهذا التعويض
طبعيا هو المقياس الذى تقاس به هذه الامور .
وحتى إذا اقتصر التعويض على مجرد الحصول
على بيئة سليمة يعتز العمال بوجودهم فيها فانه
تعويض كاف .

- لم تكن الصحافة الأمريكية على مر السنين ولا
بعض المنتمين لمهنة الصحافة على علاقة حسنة معك
يا مستر رايت ، فهل لك تعليق على ذلك ؟

رايت - اى لا ارى سببا واحدا يا هيو لكى يحسنوا
معاملتى .

- لقد اختلفت معهم تماما فى كل ما يعتقدون ،
وكنت محقا فى ذلك ، وكانوا هم المخطئون .
يرفضون أن يأخذوها على .
- يريدها - وكان الأمريكيون يقبلون أن يأخذوا
الثقافة عن الأوربيين ، فى الوقت الذى كانوا
فلما إذا أتوقع منهم أن يحسنوا معاملتى . لقد
وصل الأمر فى وقت من الأوقات الى أن أصبح
بقائى فى كفة واصبح يقاتلهم فى الكفة الأخرى .
وفى مثل هذه الظروف تحدث تصرفات مؤلمة
بين آن وآخر ، وما زالت تحدث حتى الآن وان
كانت أقل فى معدل حدوثها عن ذى قبل .
واقاررا للواقع اذكر هنا ان اكبر قدر من
التقدير والاعجاب بأعمالى جاء من دول أوروبا ومن
الشرق ، اكتر مما جاء من الولايات المتحدة . ان
التعليم فى بلادنا الآن لا يؤدي الى المستوى
الثقافى المطلوب . اننا بطيئون جدا فى متابعة ما
يدور فى بلادنا والاستفادة منه . ان مواطنينا
مسمدون ان الثقافة تاتيها من الخارج فقط ،
لقد كان الأمر كذلك فيما مضى ، ولا يلومهم أحد
على رأيهم هذا . انهم لا يريدون أن يستمعوا
الى أن الثقافة تنمو وتتطور هنا بين الحضارات
العالية فى المروج والصحارى الغربية . ان هذا
القول لا ينطبق إهتمامهم ، بل وكانوا يستنكرون
الاستماع إليه كلية . وعندها أدرك الأوربيون
هذا ، حضروا الى أمريكا يبيعون الثقافة لمن
لقد مرت بك خلال سنتين حياتك عدة تغييرات
عالمية كبيرة من النواحي الاقتصادية والاجتماعية
والفكرية ، كما مرت بك فترات الحرب والسلام
التي تناوبت فيها الأموال الكبيرة والكوارث
العظيمة . فهل أثرت هذه التغييرات على عملك
أو على أفكارك ؟
- رايت - لا ، لم يحدث أى تأثير يذكر ، كما انه
من سوء الحظ ان عملى لم يؤثر بدوره فى هذه
التغييرات . وربما انه لو نالت أعمالى حظا أكبر
من التقدير والفهم فى حينها لكان فى امكاني أن
أؤثر فى هذه التغييرات تأثيرا نافعا . ولا يمكننى
ان أقول ان لهذه التغييرات أى أثر على أعمالى .
لقد كانت مثالياتي محددة تماما ، كما كنت
واثقا من الأسس التى بنيت عليها أفكارى ومن
الغاية التى كنت أهدف الى الوصول اليها .

لنتج لدينا تنوع لا حد له ، فغيتنا عن أن يقوم المهندس بتقليد زميله في أى عمل من الأعمال .
انى أحس بخيبة أمل كبيرة عندما أرى المهندسين المعماريين وهم يقلدون بعضهم البعض بدلا من أن يتناقشوا في ميدان الابتكار والتجديد .
ما هو العمل الذى ترضى عنه أكثر من سواه من بين أعمالك العديدة وخلال محاوراتك الفنية على مر السنين ؟

وايت - يا عزيزى ، انه العمل القادم بطبيعة الحال .
انه المبنى القادم الذى سأقوم بتصميمه .
فلنواصل حديثنا من هذه النقطة . ما هو هذا المبنى ؟

وايت - لا أعرف بعد . وأيا كان نوعه فانه المبنى الذى سأكون أكثر رضاء عنه .
ما هي أكبر خيبة أمل أصابك في عملك كمهندس معماري ؟

وايت - أعتقد اني قد أجبت على هذا السؤال منذ لحظة ، عندما ذكرت اني أرى المهندسين يقلدون بعضهم البعض بدلا من المنافسة النزيهة . ان أكبر خيبة أمل هي التقليد ، الذى يقوم به مقدمون عن تقليد للأصل .

اليس هذا هو الزمن الذى يجب عليك أن تدفعه، حيث أنك تهبب الزمن الذى تعيش فيه ؟

وايت - لقد فكرت في هذا الأمر كثيرا خلال السنوات الأخيرة . أعتقد أننا اذا بحثنا لماضي لوجدنا أن هذه الطريقة التى يتم بها التقدم دائما . وربما أن التقدم كان لا يتم أبدا الا بهذه الطريقة . وكل ما في الأمر أن مسألة التقليد هذه أصبحت مكشوفة أمامنا الآن بحكم الظروف التجارية ، فكل شخص يحاول أن يخطف ما يمكنه خطفه بأسرع ما يمكن حتى يكسب من وراء ذلك أكثر ما يمكن . وعلى هذا فاني لا أعتقد أن الأمور الآن أسوأ مما كانت عليه من قبل ، وربما أنها ستستمر على نفس الحال في المستقبل أيضا .

وربما كانت هذه الطريقة في انتهاك حقوق الغير ، هي الطريقة التى يمكن بواسطتها الحصول على الأفكار المتأخرة . انه موضوع يستحق المناقشة ، وليس علينا في حديثنا هذا أن نصل إلى رأى فيه ، كما أنه ليس من واجبي ان أن أجد حلا لهذا الموضوع .

كان على أن أختار في بدء حياتي العلمية بين الكبرياء والاخلاص وبين الخضوع والنفاق . واخترت الكبرياء والاخلاص ولم تحدث منذ ذلك الوقت حتى الآن أى مناسبة تدعوني لأن أحيده عن مبدئي .

لقد واصلت نفس الآراء والأفكار خلال كل هذه التغييرات ، وكل ثقة في أن الأسس التى تعتمد عليها أعمالى ، في جوهرها وفي خطوطها الرئيسية ، هي من صميم الفكر الديمقراطي .
واذا كان للديمقراطية أن تصل إلى فن معماري حر ، أى أن تكون للعمارة عندنا حريتها وثقافتها الخاصة ، لحصلنا عددنا على المسارة التى نريدها . انى أعتقد أننا نملك الخطوط الأساسية لفن معماري عظيم ، يؤدي بنا إلى « العمارة الطبيعية » الثلاثة للديمقراطية والحرية .

انك تقوم بالتدريس يا مستر وايت ضمن أعمالك العديدة . فما هي الاستنتاجات التى توصلت اليها عن حقيقة دور المدرس ودور الطالب خلال خبرتك هذه ؟

وايت - هل تنتظر منى الاجابة على هذا السؤال الآن ؟ اني لست مدرسا ، ولم أرغب في القيام بهذه المهمة قط . اني لا أؤمن بتدريس أى فرع من الفنون . ان تدريس العلوم ممكن ، وكذا تدريس الحرف المختلفة بطبيعة الحال ، ولكن لا يمكن تدريس الفنون . وكل ما يمكنك عمله في هذا الميدان هو توضيح بعض المبادئ والنظريات وترسيخها في ذهن الطالب ، وأن تكون قدوة حسنة له . كما يمكنك أن تهيب له الجو الذى يمكنه من انهاء مواهبه . ونظرا لأنى كنت قدوة لغيرى من المهندسين فقد اطلق على البعض صفة المدرس رغما عني . حسنا ، لا مانع عندي ، ولتعتبرني مدرسا اذا شئت . هل تعتبر أن العمارة الأمريكية قد تقدمت بصفه عامة خلال السنوات الأخيرة ؟

وايت - لا ، انها لم تحرز أى تقدم . وأعتقد انه قد تم بحث النتائج التى أدى اليها عدم التقدم ، مع بعض المبالغة . أما أسباب عدم التقدم التى أدت إلى هذه النتائج فقد ضاعت وسط هذه المناقشات . واذا اخلص الباحثون في دراسة الموقف حتى يتمكنوا من المبادئ الأساسية .

المبدأ الاغلاقي .. في العقيدة البوذية



يقام : الدكتور السيد محمد بدوي

وقد انارت تصحبه الرهبان البوذيين التساؤل عما اذا كان الانحاز في سبيل العقيدة أمرا تدعو اليه وتحجده التعاليم البوذية . فاردنا ان نوضح في هذا المقال ان هذه العقيدة - على العكس - تنبذ الهروب من الحياة ، وتدعو الى الصمود والى مغالبة النفس وتحريرها من الشهوات . ولم تكن التضحية التي اقدم عليها هؤلاء الرهبان سوى نوع من أساليب المقاومة السلبية التي تتصل بالسياسة أكثر مما تتصل بأسس العقيدة ذاتها .

انبعثت العقيدة البوذية من شمال الهند ، من اقليم « نيبال » (حيث كانت تقطن قبائل الساكيا Sakya) . وكان باعنها حكيم من الحكماء من أصل نيبال اذ كان والده يحمل لقب (راجا) . وقد أطلق عليه بعد أن أعلن منهجه اسم (بودا) . ومعنى هذه الكلمة « الملمه أو العارف بالحقائق » أو صاحب الاشراف » . وتذكره النصوص أحيانا بأسماء أخرى مثل (ساكيا موني Sakyamuni)

شهد العالم في الآونة الأخيرة اضطهادا دينيا يفوقه التمهصب الأعمى ، وقارسة الأقلية الكاثوليكية في فيتنام الجنووية على الأغلبية البوذية . ومن المريب أن يقوم هذا الاضطهاد باسم المسيحية التي ندعو الى التسامح ، والى المحبة ، والى نبذ كل دعوة تقوم على العنف .

وقد قابل البوذيون هذا الاضطهاد بكثير من الصبر والاحتفال . وحاولوا أن يعالجوه بالحكمة والابتعاد عن مقابلة القوة بالقوة . وأخيرا لم يجد بعض رهبانهم من وسيلة - لتوجيه نظر الرأي العام العالمي الى محتتهم - سوى التضحية بأنفسهم عسى أن يكون في ذلك ما يوقظ ضمير الطفلة من الاقطاعيين الذين يستترون وراء الدين ليتمكنوا من الاحتفاظ لأنفسهم بما اكتسبوه من امتيازات في تلك البلاد المليئة بمصادر الثروة ، ويؤكدوا سيطرتهم ونفوذهم الباطني على جموع الشعب التي عانت الأمرين من ظلم هذه الأقلية التي يتزعها نفر من أفراد الاسرة الحاكمة وعلى رأسهم « تجو ديم » الطاغية .

ومعناها حكيم الساكيا ، و (بهاجافات Bhagavat) ومعناها السعيد ، و (جينا Jina) ومعناها المنتصر .

وليس من سبيل لأن تفصل مذهب بوذا عن حياته فإن حياته تصور أدور التصوير وأبلغه تفاصيل هذا المذهب - عاش بوذا في القرن السادس قبل الميلاد من حوالي عام ٥٦٠ الى عام ٤٨٠ - أى أنه كان معاصرا للكرينوفون الفيلسوف اليونانى ، وكوفشيوس حكيم الصين .

وكان الاسم الذي تلقاه عند ولادته هو وسيدهارثا Siddhartha وتربى في بيئة الترف ، وعاش عيشة الأغنياء واختلط بملذاتهم حتى سن الرابعة والعشرين . ولكن لم تمنعه حياة الترف التي عاش فيها من الاحساس بؤس الناس وتعاستهم . ويقال ان أول شعاع من قيس الهداية والحكمة دخل في نفسه ، كان على أثر ما وقع عليه بصره في الطريق عند خروجه في عريته للنزهة . فقد حدث في أربع مرات متوالية ان وقع بصره على عجوز باس ، ومريض ملقى الى جانب الطريق ، وجثة فقير هناك جوعا ، ومتسول يسأل الناس دون أن يعطوه . عندئذ تملكه شعور قوى بما تعانيه الإنسانية من آلام ، كما أخذ يدرك ما تنطوي عليه حياة الليالي وحياة اللهو من أخطار ، وتتمثل برؤسوخ الشيفوخة والموت قريبان مهما طلل أمتهما .

فترك زوجته وولده ، وهجر منزله بحثا عن الوسيلة التي توصله الى خلاص نفسه وخلاص الإنسانية من آلامها . وهام على وجهه يبحث عن الحقيقة ويعيش عيشة الزهد بين نساك البراهمة ، وانضغ جسمه لرياضيات شاقة من الصوم والحرمان . وكان أحيانا يمتنع عن الجلوس ، ويظل قاعدا القرفصاء ، واتخذ نومه موقدا من الأخشاب الخشنة ، كما أنه كان يتغذى طول حياته بعبات من الأرز ، وقيل بعبة واحدة .

وظل بوذا على هذه الحال سبع سنوات حتى كاد يياس . اذ بالرغم من كل هذه المشاق فإنه لم يشعر بأنه قد حقق لنفسه السلام . فاقننح بأن تعذيب البدن لا طائل تحته ، وأن حياة الحرمان لا تزيد في قيمتها عن حياة اللهو التي عاشها من قبل .

وأخيرا وضعت له الحقيقة في ليلة اشراق ، واستطاع أن ينوق طمأنينة الخلاص بعد أن دفع

عن نفسه إغراء « مارا Mara » أو شيطان الاغراء الذي دعاه لكي يدخل دون انتظار الى دار السلام أو (السرفانا) . وصمم على أن يطل بين الناس ، ليعرفهم بالحقيقة التي وصل الى اكتشافها وهي : أن الخلاص ليس في الموت كما كان يعتقد أولا . فبالوت لا يخلص الزاهد الا نفسه . ولكن رسالته الحقيقية هي « العمل على خلاص الآخرين » .

« يا من خلصت نفسك اعمل حتى خلاص الآخرين ، وإذا كنت قد وصلت الى شاطئ الأمان مساعد الآخرين على أن يعبروا » .

كذلك فقد أدرك بوذا قيمة « الطريق الوسط » لتحقيق السعادة الروحية :

« هناك طرفان يجب على كل من يريد أن يحيا حياة روحية أن يتبعد عنهما . أحدهما حياة اللهو وهي وضعية تافهة ومخالفة للعقل ، والآخر حياة الزهد والحرمان وهي كثيية لا طائل تحتها . والحكيم من يكشفن الطريق الذي يمر بين هذين الطرفين ، وهو الطريق الذي يمر بالنظر والعقل ، ويؤدي الى « السرفانا » أى الى الطمأنينة والسلام . »

وتدبرنا فكرة « الطريق الوسط » هذه بما جاء في فلسفة أرسطو فيما بعد من أن سر الحياة الأخلاقية يكمن في تحقيق « الوسط العادل » .

ففي كل طرف من ظروف الحياة هناك افراط يجب تجنبه ، ونفس يجب تلافيه . والفضيلة وسط بين الاتين . وقد عني أرسطو بتسطير قائمة مفصلة للذائل التي تنجم عن الانفراط ، والذائل التي تنجم عن التقصير . ومن النوع الأول : التهور ، والجشون ، والكبرياء ، والحمق ، والتسلق . ومن النوع الثاني : الجبن ، وتبذل الاحساس ، والشح ، وحطة النفس ، والانزواء .

أما الفضائل التي تتوسط هذين الطرفين فهي : الشجاعة ، والاعتدال ، والكرم ، والتسامح ، والتودد . وأن من يعيش وفقا لمبدأ التوسط في الأمور قد لا يحقق لنفسه نشوة حياة التمام الخالص ، ولكنه يضمن لنفسه حياة يتحقق فيها التوازن السعيد ، تحت سيطرة العقل . وهو مع ذلك لا يحرم من المتعة واللذة . فاللذة شعور

يضاف الى كل عمل خير فيجمله ، كما تضاف الزهرة الى الشباب فتزيد من جماله .

وحين امتلك بودا ناصيه الحقيقة ، كرس جميع جهوده لنشرها بين الناس : وقضى بقية حياته حتى سن الثمانين يحاول هداية كل من يراه الى طريق الحق والسلام . ولم تصادف دعوته اى نوع من الاضطهاد بل على العكس كان الحكام وكبار التجار يلقونه احسن اللقاء ويعرضون عليه منحا كثيرة كان يمنحها للقراء . وانتشرت البوذية بسرعة عظيمة في الهند ، ثم توقف تيارها ودحا من الزمن لكى تعود للانتشار فى اجزاء كبيرة من آسيا .

نعالم بودا :

لم يصلنا من اقوال بودا فى شكلها الاصلى الا القليل . ولكن هناك اجسام على المعانى التى عبر عنها فى وعظه الاول فى مدينة « نيارس » . ونلاحظ أن اقواله قد خلت من الخسوف فى المسائل الميتافيزيقية فلم يتعرض لصفات الالهية ، ولا للمسائل السكونية ، بل انه لم يحاول أن يناقش الاحكام الدينية او الشعائر التى وردت فى مجموعة « الفيدا » ، وهى مجموعة كبيرة من النصوص الهندية القديمة التى تضم التراث المعنى للهند . ومعنى كلمة « فيدا » المعرفة . ولكن يقصد بها اسمى انواع المعرفة وهى المعرفة التى تقتصر بالروحانية والكائنات المقدسة . وهذه النصوص وان كانت ترجع الى اصول وتواريخ مختلفة ، وتعتبر عن اتجاهات فكرية متباينة ، الا ان التقاليد الهندية تنظر اليها على انها صادرة عن وحى الهى . ويرى مؤرخو الفلسفة الهندية أن هذه المجموعة من النصوص ، هى المصدر البعيد الذى استمدت منه جميع الفلسفات الهندية مبادئها ، بل ان البوذية نفسها قد استمدت منه بعض عناصرها .

ان البراهمة هم الذين يشغلون انفسهم بالالهة ، وعليهم يقع عبء تنظيم العلاقات بين الكائن المقدس والكائن الانسانى . ولكن بودا يريد فقط ان يحدد الانسانية من الالهة ، ولهذا فهو يهتم بالكائنات الانسانية دون أن يشغل نفسه بفكرة الكينونة فى ذاتها .

ويرى بودا أن أصل الشر الذى يجب أن يتخذ منه الانسانية مزدوج . فهو أولا فى « الوجود » على أن تفهم من هذه الكلمة معنى الخضوع

للمسيات . وثانيا فى الجهل الذى يجعلنا نأخذ الطهر على أنه الجورح .

ويمكن أن تلخص مذهب بودا بالرجوع الى « الحقائق الاربعة المقدسة » ، التى نطق بها فى وعظه « نيارس » .

١ - « ايها الاتباع حاكم الحقيقة المقدسة عن **الآلم** : ان ولادة الانسان آلم ، والشيخوخة آلم ، والمرضى آلم ، واتحاد الانسان بمن لا يحبه آلم ، وفتراقه عن محبه آلم ، وعدم حصوله على رغبته آلم ، وبالاختصار فان تعلقه بملذات الجسم وملذات الحس والتصورات الوهمية كله آلم »

٢ - « ايها الاتباع حاكم الحقيقة المقدسة عن **أصل الآلم** : انه التعطش لكل ما يتصل بالوجود ، لان هذا التعطش يصحبه نهم وتطلع لما عند الآخرين انه التعطش للملذات ، والتعطش للجاء والسلطان »

٣ - « ايها الاتباع حاكم الحقيقة المقدسة عن **س القضاء على الآلم** : انه فى اخماد هذا العطش بالقضاء على الرغبة ، والتخلص منها ، وعدم السماح لها ان تسيطر على نفسنا »

٤ - « ايها الاتباع حاكم الحقيقة المقدسة عن الطريق الذى يوصلنا الى القضاء على الآلم : انه الطريق المقدس ذو الشعب الثمانية : ايمان صادق ، ورغبة أكيدة ، ولسان عف ، وعمل صالح ، وحياة خالصة من الوسائل الدينية ، وتقوى فى الخدمة ، وانتباه لمصادر الحكمة ، وتأمل فى معانيها »

والحقائق الاربعة الكبرى فى فلسفة بودا هى : ان الوجود ينطوى على الآلم - أن الآلم يتولد عن الشهوات التى يستحيل علينا دائما اشباعها - أننا لا نستطيع أن نقضى على الآلم اذا اخمدنا فى نفوسنا كل شهوة - واخمساد الشهوات لا يكون الا باتباع طريق الحكمة الذى يوصلنا الى الخلاص أو التحرر الابدى أو « التيرفانا » .

ولكن ماهى الطرق العملية التى يتبعها الانسان للوصول الى اسمى درجات السعادة ، وهى الخلاص من سيطرة شهوات النفس ؟ وكيف يعرف أنه يتبع النهج الصحيح الذى يوصله فى النهاية الى « التيرفانا » ؟

ان اول الخطوات هي التفاني وانكار الذات .
ذهب احد الاتباع الى بوذا وطلب اليه ان يرسله الى
احدى القبائل المتوحشة فقال له بوذا :

« ولكمهم أشقىاء وسوف يسبونك » فاجاب
الفقير : « ان سيهم لي سيحملني اعتقد أنهم من
الطيبة بحيث لم يضربوني » - قال بوذا : « ولكنهم
سيقتلونك بالحجارة ، وسيمتدون عليك بأيديهم » ،
فاجاب الفقير : « سأقول لهم من الطيبة بحيث لم
يضربوني بالمصى أو بالسيف » .

قال بوذا : « ولكنهم سيضربونك بالمصى
والسيف » - فاجاب الفقير : « سأقول أنهم من
الطيبة بحيث تركوني على قيد الحياة » .

قال بوذا : « ولكنهم سيقتلونك » - فاجاب :
« سأقول أنهم أشفقوا على حيث خلصوني دون عناء
من هذا الجسد المليء بالأدران » . بهذه الاجابات
اقتنع بوذا أن تابعه قد قطع شوطا بعيدا في طريق
الخلاص وقال له : « اذهب يا من خلصت نفسك
وخلص الآخرين » .

المبدأ الأخلاقي :

مما قدما نرى أن المبدأ الأخلاقي في المذهب
البوذي ينحصر في الخلاص من الألم على طريق التحرر
من الشهوات . وطريق الخلاص - كما قلنا -
طريق وسط : يتبعد عن الإفراط في الزهد يمهده
عن الميل الى الحياة الساعمة .

ويعبر النص الهندي عن ذلك تعبيرا جميلا اد
يقارن الحكيم بوثر القيثارة الذي يجب لكي يعطى
النغم المطلوب في نقاء وعذوبة ألا يكون مشدودا أو
مسترخيا .

وقد حاول مؤرخو البوذية ومنهم « أولدنبرج »
تبسيط عرض الفكرة الأخلاقية في هذا المذهب ،
فقسّموا الحياة الأخلاقية - كما يتصورها - الى ثلاثة
مراحل : الاستقامة ، والتأمل ، والحكمة .

أولا : الاستقامة وهي الخطوة التمهيدية التي
يجب أن يبدأ بها التابع . ويلاحظ أن هذه الاستقامة
تتخذ شكلا سلسليا يتلخص في الابتعاد عن كل
دنس . أما تفاصيلها العملية فهي :

١ - « لا تقتل كائنا حيا » وهذه القاعدة من
القواعد التي تظهر في كل فلسفة هندية . واحترام

الحياة يجب أن يمتد الى أي مخلوق مهما كان تافها
حتى ولو كان دودة أو نحلة . كما أن هذه القاعدة
تتصل ببعض الشعائر التي تحرم شرب الماء اذا كان
يحتوي على أثر من آثار الحياة الحيوانية ، وتحرم
لبس الملابس الحريرية .

٢ - « لا تأخذ مالا يخصك » - وهذه القاعدة
تنتهى الى نية الامتلاك ، واتباع بوذا يجب أن يقتنوا
بالحاجات الضرورية التي تحفظ عليهم حياتهم .

٣ - « لا تنظر الى زوجة غيرك » - وهذه القاعدة
تنتهى الى التعفف المطلق ، وقد ساعد على ذلك اعتبار
النساء ، في المذهب البوذي ، في مرتبة دنيا
والنظر اليهن على أنهن أكبر خطر يهدد سعادة
الانسان .

٤ - « لا تقل مالا تعتقد أنه الحق » - ويدخل
تحت هذه القاعدة تفاصيل دقيقة عن أنواع الكذب ،
وصها الوشاية التي تفسد بين الأصدقاء .

٥ - « لا تشرب مشروبات مسكرة » حتى ولو
يقتدر قلل أو بقصد الدواء .

ونلاحظ أن جميع هذه القواعد تقترب كثيرا مما
ورد في المبادئ الساسية للمسيحية والإسلام .
ولكى التعرف بين هذه الديانات وبين البوذية ، هو
أن الديانات الساسية تحت على عمل الخير للتقرب
الى الله . أما البوذية فإن هدفها الاسامي خلاص
الانسان من رغبة الشهوات والوصول الى حالة السلام
والطمأنينة .

ثانيا : التأمل - وهو المرحلة الثانية التي يعود
فيها من يصبو الى الحكمة الى نفسه بعد أن استطاع
تهذيبها بالاستقامة . وموقف الحكيم اذا النفس
موقف هام . فإذا كان الأمر يتعلق بالذات الحسية ،
التي تتمثل في الجسم ، وتختلط بالذات الحسية ،
الذات عرض زائل . وحياة الطهر تقتضي التخلص
من قيود هذه الذات . وعن طريق عملية النظير
نظهر لنا الذات الحقيقية ، وكما لها يعد آمن ثمرات
التأمل .

ولما كان عالم الطواهر عالم وهمي ، وأن الانسان
لا يقترب من الخلاص الا بقدر ادراكه لتلك الحقيقة .
فان حياة التأمل (dhyana) تصبح اسمى
الفضائل في المذهب البوذي . وحياة التأمل تقتضي
الانصراف عن كل الشهوات المادية ، والوصول الى

مرحلة التأمل الصرف ليس بالأمر الذي يسهل مناله، ولذا وجب التمهيد لها بهتذيب النفس حسب مآذركناه في المرحلة السابقة .

ويذهب فلاسفة الأخلاق - وخصوصا الدينيون منهم - الى القول بأن المذهب البوذي في الأخلاق ذو طابع سلبي ، لأنه يقوم على نفى كل قيمة للأشياء الدنيوية ، وعلى جعل التأمل الذاتي شرطا أساسيا للوصول الى الخلاص أو سعادة النفس . وجميع تفاصيله تقريبا تقوم على نواه ، أى على الابتعاد عن أشياء معينة ، لا على أوامر ايجابية . أى أنه يأمُر الإنسان ألا يفعل الشر ، أكثر من أن يأمره بفعل الخير . وإذا كان في ذلك ما يؤدى الى طمأنينة النفس حقا ، الا أن هذه السلبية تبعد بهذا المذهب عن حرارة العاطفة ، كما أنها تقترب بانعصار البوذية من حالة عدم الاكتراث بما يدور حول المرء من أحداث .

اليوجا : ولتسهيل الوصول الى حالة التأمل يستخدم المذهب البوذي ، على غرار المذاهب الهندية الأخرى عدة وسائل مادية يهتدي عليها اسم « اليوجا » .

واليوجا معناها « التقيد » Jo yug . فمثل الحكيم أن يقيّد ذاته المادية حتى يكبح جماحها . وقد يحكم على نفسه بتجنب كل حركة عضلية حتى لا يعوق تأمله تذكر أى نوع من الضرورات المادية . وإذا كانت اليوجا عند بدء ممارسة الحكيم لها نظاما صارما للتحكم في النفس ، الا أن الفرض الحقيقي من هذا الترويض البدني ، هو الصعود في مدارج حياة التأمل الصرف .

وتقول النصوص الهندية ان بوذا نفسه قد مر في أربع مراحل من التأمل قبل وصوله الى حالة الاشراف . وتتصل هذه المراحل الأربعة بنظام اليوجا .

ففي المرحلة الأولى يتعلم الإنسان كيف يتحكم في حواسه ، وفي المرحلة الثانية يتحكم في خياله ، وفي الثالثة يتحكم في شعوره . وفي الرابعة يتعلم كيف يجنى ثمرة هذا الارتقاء الروحي .

ثالثا : الحكمة : وتتخلص في الوصول الى « النيرفانا » ، وهي اسمى فكرة تتوج المذهب البوذي . والنيرفانا لا يمكن تحديدها بمعناها تحديدا صارما ، وربما كان استصحاء الكلمة على التحليل الدقيق شيئا مقصودا حتى يضفى عليها صفة القداسة ، ويجعل الناس يبحنون عنها ويضعونها دائما أمامهم مثلا أعلى كلما اقتربوا منه ابتعد عنهم .

وفي عقيدة البراهمة تتحقق حالة « النيرفانا » عندما تستطيع النفس الفردية أن تتحد مع النفس العالمية في حالة شبيهة بالصوفية . وفي مذاهب أخرى هندية تتحقق « النيرفانا » اذا استطاع الإنسان أن يحقق التوازن بين قواه الروحية وقواه المادية .

أما المذهب النودي فانه يعتبر « النيرفانا » نهاية المراحل التي يستطيع الحكيم فيها التغلب على شهواته . بهذه الكلمة معناها الحرفي « الإخماد » .

وقد وضع بوذا معاهدا الخلق والروحي بالرجوع الى مثال يهتدي به في إطفاء النار وخمودها لعدم وجود الوقود . وبالمثل فإن الإنسان الذي لا يغذي نيران عواطفه المتأججة يصل في النهاية الى إخماد هذه العواطف ، وتصبح حياته هادئة لا يثقلها أزعاج الشهوات .

وقد ذهب بعض المفسرين الى أن « النيرفانا » في المذهب البوذي حالة لا تحدث التحول أو الصيرورة ، وإذا كانت الصيرورة ليست ممكنة الا اذا غدتها الدوافع الانسانية المختلفة ، فمعنى ذلك أننا لانصل الى « النيرفانا » ، وهي انتفاء لكل صيرورة الا اذا « أخمدنا » كل فكرة دنيوية ، وكل ارادة مادية ، وكل شهوة حسية .

والآن يصبح لنا أن نتساءل : هل النيرفانا هي حالة السعادة أو حالة العدم ؟ فإذا كانت حالة السعادة الأبدية فمن الذي يتمتع بها اذا كانت الذات الانسانية - حسب المذهب البوذي - وهمية وعابرة ؟ وإذا كانت ، على العكس ، حالة العدم ، فانه يعسر علينا أن نوفق بين هذا المعنى وبين

مايشيع في المذهب البوذي من امكان الوصول الى النيرفانا في مرحلة الحياة الانسانية .

هذا السؤال المحير قد وجهه اتباع بوذا الى زعيمهم . ولكنه احتسب من الاجابة عليه وراء اللادرية . agnosticism ، واكتفى بأن يشير الى أن سلام الانسان يحصل من الضروري بالنسبة اليه أن يبحث عن « النيرفانا » ، ولايهم بعد ذلك أن تعرف اذا كانت فكرة « النيرفانا » تتصل بنوع من الوجود أو أنها العدم . وقد وضع بوذا هذه الفكرة بذكر حالة انسان أصابه سهم مسموم . فهل يؤخر علاج نفسه حتى يصرف عن يقين من الذي وجه اليه هذا السهم ؟ انه اذا فصل ذلك كانت النتيجة الموت الحقيق .

وبالمثل فان كل انسان منا يجب أن يسيرا من افراء « شيطان الشهوات Samsara » ، ولا ينبغي أن ينتظر حتى يعرف تفاصيل عالم « النيرفانا » ، بل يجب عليه أن يأخذ توا في اتباع طريق الحقائق الاربعة المقدسة ، وما عدا ذلك من شأنه أن يعطل الوصول الى تحقيق طمأنينة النفس وسلامها .

وقد يكون من المناسب في ختام هذا العرض للمبدأ الخلقى في العقيدة البوذية أن نحدد مقارنة سريعة بينه وبين مذهب « شوبنهاور » الفيلسوف الألماني المشاهير . فالفكرة الأساسية في فلسفة شوبنهاور ، كما هي الحال في المذهب البوذي ، هي « تخليص الانسان » الذي قيده الشهوات الى عجلة « ايكسيون » .

وايكسيون - كما تقول الاساطير اليونانية - ملك استضافه جوبيتر في الأليمب (مدينة الآلهة) ، ولما ركه الفرور أمر ابوالآلهة بأن يقذف في النار ، وأن يقيد الى عجلة ملتفة تدور على الدوام .

وعالم الحياة في نظر شوبنهاور محذب دائم ، وخزى يحس به المرء في قرارة نفسه . ولما كان هذا العالم لا يتماسك ولا يبقى الا بسبب ارادة الحياة العمياء ، فيجب تحطيم هذه الارادة عن طريق التأمل والتفكير ، وعن طريق اخضاع كل شهوة تتحقق - كما قلنا - حالة النيرفانا في البوذية . وهذه الحالة قد وصفها شوبنهاور في كتابه « العالم

بوصفه ارادة وتصور » ، (١) بأنها « السلام الذي لا يمكن صفوه شيء » ، والهدوء العميق ، وطمأنينة النفس ، وهي حالة لا يسعنا الا أن نتسوق الى تحقيقها حين يهتدي اليها عقلنا وخيالنا ، لأنها دون سواها الحقيقة التي لا يشوبها زيف ، وهي جديرة بأن ترفعنا من قيود المادة الى عالم الروح الفسيح .

ومما لا شك فيه أن المبدأ الخلقى في العقيدة البوذية يعبر أصدق تعبير عما كتبه « برجسون » عن « الأخلاق المفتوحة » أو الأخلاق الانسانية تمييزا لها عن الأخلاق الاجتماعية أو « المقلدة » التي لاتخدم الا أغراضا دنيوية ومصلحية . فأخلاق الانسانية تتجسد في شخصية فذة تصبح مثالا يعتد به وعنارا يهتدى بهديه . وقد عرفت الانسانية قبل القديسين والانبياء فلاسفة الاغريق وحكماء الهند والصين .

والهيجب في سيرة هؤلاء الحكماء انهم لا يطلبون شيئا ، ولكن تتحقق على أيديهم أشياء كثيرة . انهم لا يلجأون الى القوة أو الى الضغط ولكن حياتهم وحدها نداء لا يلبث أن يتردد صدها في نفوس الطوائف القديمة . الأخلاق الانسانية التي يمثلها حكماء الانسانية تهيئ عن الحب الخالص الذي لا تشوبه ضغينة ولا حقد . كما أن الشعور الذي يسيطر على الحكيم هو انطلاق الروح ونورتها على الأوضاع البالية . وهذا الشعور بانطلاق الروح وتحررها هو سر السعادة . فهو لا يقيس وزنا للرفاهية المادية ولا للثروة بل انه بتخلصه من هذه القيود يشعر بالراحة ثم بالبطقة والسعادة .

ولا يتوقف نجاح الحكيم على قدرته في الوعظ والدعوة الى حب الانسانية وخيرها . فالعقل قد يقتنع بأشياء ولكنه لا ينفذها ، وشتان بين مايعيه العقل وماتفذه الارادة . ولا يحفز الارادة على العمل الا العمل . والبطولة ليست في الأقوال وانما في الأفعال . واذن فحياة المصلح وسيرته وأعماله هي مايفرض الناس الى اتباعه وإلى الانقياد حوله . واذ ماأثرت فكرة العقبات المادية أمام النفس المنطلقة المتحررة ، فانها لا تجيب على ذلك بأن العقبات يجب محاولة تفاديها أو التغلب عليها أو اقتحامها ، بل أنها تلزم في قوة أن العقبات لا وجود لها .

Le Monde comme Volonté et Représentation.

الإيمان الفلسفى



بقلم : فؤاد كامل

بهاية التحليل لا يهتمون حقيقة بمناقشة تلك النقاط الحاسمة . ذلك أنهم - من جهة - على يقين من حقيقتهم .. على يقين مخيف ! ومن جهة أخرى يرون أن اهتمامهم بأمثالنا من الأشخاص الذين ركبوا رؤوسهم مضيفة للوقت * والاتصال يتطلب الاصفاء والاجابات الحقيقية ، ويحصرم الصمت والهروب من الأسئلة . كما أنه يتطلب فضلا عن هذا كله أن تستمر قضايا الايمان جميعا في خضوعها للتساؤل والاختبار ، لا من الظاهر فحسب ، بل من الباطن ايضا » .

يريد يسبرز اذن أن يحتفظ للفيلسوف باستقلاله ازاء الدين ، كما يريد أن يقف عاجزا امام تلك المسائل الحرجة التي يقف حيالها اللاهوتيون صامتين ، بل أن واجب الفيلسوف أن يضيء دائما في التساؤل ، وأن يضع المسلمات جميعا موضع الاختبار والفحص الدقيق . ذلك أن يسبرز رغم اقتناعه بأن الحقيقة واحدة لأنها تضرب بجذورها في التماثل ، فإنه مقتنع ايضا بأن اقتراينا من

يتخذ كارل يسبرز - الفيلسوف الوجودى - من الايمان موقفا وسطا بين اضرايه من الفلاسفة الوجوديين ، فلا هو من المؤمنين المتدينين أمثال كيركجور ومارسل وكارل بارت وأوناموتو ، ولا هو من الوجوديين الملاحدة أمثال هيدجر وسارتر . ولهذا يطلق على ايمانه اسم « الايمان الفلسفى » .

وقد حققت هذه الصفة على ايمانه لأنه يقف من مسلمات الدين موقف الناقد ، اذ يقول في فقرة معبرة من كتابه « المجال الأبدى للفلسفة » (١) : « أن من أحران حياتى .. تلك الحياة التى انفقتها فى البحث عن الحقيقة ، أن المناقشة مع رجال الدين كانت تتوقف حيال النقاط الحاسمة : اذ كانوا يلتزمون الصمت ، أو يفهمون بعبارة غير مفهومة ، أو يتحدثون عن موضوع آخر ، أو يطلقون حكما قطعيا ، أو ينخرطون فى حديث لطيف ، دون أن يعيروا انتباههم حقا لما قاله الرء .. وهم فى

The perennial scope of Philosophy, (tr by R Man- (1) helm; New York, 1949, p. 77.

القاهرة ، غير أن هذه الثورة ينبغي أن تكون موجهة لإعادة تشكيل القوانين والنظم ، لا إلى القضاء عليها قضاء مبرما . ويمكن أن تقاس شرعية السلطة بمدى انتماء الأفراد إليها انتماء باطنيا حرا ، وبأنها لا تلجأ للمحافظة على نفسها إلى القهر والتهديد . والاختيار الحقيقي للسلطة هو مدى قيامها على « النضال » ، أو بمعنى آخر ، استنادها على الحب وسعادة المحكومين .

ونمة قطبان ينتقل بينهما يسيرز في بحثه عن الحقيقة ، وأعنى بهما الإيمان بالمشروط والانفتاح openers . وينشأ التعصب حين يحاول الإيمان بالمشروط أن يؤسس نفسه على حقيقة موضوعية يسلم بها الجميع . ففي هذا الموقف الذي يسميه يسيرز « بالكلثة » ينظر إلى الحق باعتباره ساكنا (استاتيكا) نهائيا ، وبأنه ملك مقصور على جماعة معينة ، بينما الحقيقة الوجودية لا يمكن أن تأتي إلى أحد على هذا النحو ، وإنما تأتي باعتبارها (حصة) بالسة . . . وعلى هذا فمن التناقض أن يحاول المرء إرقام شخص آخر على التسليم بالحقيقة على أساس من العقيدة أو البرهان أو بأية وسيلة غير وجودية . وإذا أقدمت السلطة على مثل هذه المحاولة فإنها تنسى دورها الحقيقي وتتحول إلى طغيان . وحين يدمي الإنسان الغاني الله قد امتلك حقيقة نهائية ، فإنه ينسى أن الله يتصالي على الظواهر التاريخية جميعا والتي من خلالها يكشف عن نفسه .

ويقضي مني « الانفتاح » أن أتذكر دائما أن إيماني الشخصي ما هو إلا إيمان واحد بين غيره من الإيمانات الكثيرة . وإذا كنت على أهبة الاستعداد للموت في سبيله . فينبغي ألا يكون ذلك إلا لاقناع الآخرين « في حرية » بحقيقته . فانا لا أخدم هذا الإيمان حين أقتل الآخرين لأنهم يرفضونه . ولما كان إيماني الخاص لا يمكن أن يفهم إلا من الداخل ، فيلزم عن ذلك أنني لست في مركز قوى

يسمح لي بالحكم على إيمان غيري من الناس ، ما دمت أنظر إلى هذا الإيمان من الخارج . بيد أن يسيرز لا يقترح علينا أن ندرس الأديان جميعا دراسة عاطفة لنصل إلى رأى توفيق بينها نكون أصح منها مجتمعة ، ذلك أن من ينزع إلى التوفيق أن لم يكن مؤمنا بدين من الأديان فإنه يقتل في النفاذ إلى داخل أي منها . وفي اللحظة التي يتناول

الحقيقة ينبغي أن يتخذ دائما مسودة الحركة المستمرة ، وأن يكون تاريخي الطابع ، مما يؤكد دور الفرد « الممتاز » و « الاستثنائي » و « الفريد » . والعلامة المميزة لهذا « الاستثنائي » أنه يجد نفسه حاصدا لنداء مطلق لا يستطيع أن يبرح عليه برهانا موضوعيا . والحقيقة العلمية تنظر صحيحة سواء قبلناها أم رفضناها ، لأننا لا نمتلكها عن طريق الولاء ، بل بواسطة عملية عقلية للتحقق من صحتها . وعي علمي يستطيع أي عقل آخر ، من ناحية المدأ على الأقل - أن يقوم بها . أما الحقيقة العلمية فإننا ننسبها إلى أنفسنا حين تكون مخلصين لها ، وأقواء لما توجهه إليها من نداء مطلق غير مشروط . غير أن تلبية هذا النداء ليس معناها ازدياد الحقيقة العلمية أو المسابير الأخلاقية الشائعة ، بل معناها أن الفيلسوف مدفوع إلى أن يتجاوز هذه الحقيقة وتلك المعايير وهو يدرك إدراكا الينا أنه قد يكون مخطئا في هذا التجاوز . ولما كان من الممكن أن يلحق به الإضطهاد سواء أكان مخطئا أم مصبا . فإن الإضطهاد لا يعنى بى حد ذاته أن دعوته صحيحة . والفلاسفة والرواد الروحانيون يلقون الإضطهاد دائما على أيدي رجال يعتقدون أنهم (أي هؤلاء الرجال) بلاغون في النظام والحق الاجتماعي في مواجهة خطر رهيب . وهم في هذا الدفاع على شيء من الحق ، يتجاهله هؤلاء الفلاسفة والرواد في أدفاعهم نحو تحقيق رسالتهم . وقد يكون من التضليل أن نقسم الإنسانية لجماعتين : أحدهما استثنائية والأخرى عادية تقليدية ، فقد ينشب الصراع بين الاستثنائي والمألوف في قلب أي إنسان ، لأن ما من أحد إلا ويشارك في المسؤوليات الجماعية ، ومع ذلك فإن كل إنسان يستطيع أن تكون له طريقته الفريدة في الاستجابة للحياة ، بحيث تتضمن هذه الاستجابة قيما لا يستطيع أي شخص آخر أن يتدبرها حق قدرها (١) .

وعلى هذا ، فإنه ينبغي أن يوازن السعى الفردي مبدأ آخر يطلق عليه يسيرز اسم « السلطة » . والسلطة لا تفرض نفسها عن طريق الإقناع العقلي فحسب ، بل عن طريق القوانين والنظم والوسائل . وقد يصطدم بها الفيلسوف ويثور على قوتها

David E. Roberts, Existentialism and Religious Belief, New York, Oxford University Press, 1969, p. 297.

فيها من التزامه بدين معين في سبيل مزيج عقلى
أو انتقالي ، فإن « ماهية الدين الكلية » المزعومة
التي يتوصل إليها لن تكون سوى طائفة جديدة
تضاف إلى سائر الطوائف الأخرى .

فلا مفر إذن من صفة الجزئية التاريخية ،
والإيمان مطلق نسبي دائما : فهو مطلق من حيث
أنه لا مشروط ، وهو نسبي لأنه فردي تاريخي .
والوسيلة الوحيدة لمواجهة هذا الموقف هو أن يسعى
المرد سعيًا متواصلًا في سبيل الاتصال communication
فإن يتجرد المرء من كل إيمان ليس انفتاحًا ، بل
خواء وفراغًا . أما الاستعداد للاتصال فمعناه أنني
قد أجد في نظرة غريبة معنى تجليًا لله لم أكن أراه .
ومع ذلك فإن « يسيرز » يدرك أن الحل المثالي
مستحيل . واليوم يواجه إيديولوجيات قد حلت
محل الأديان ، وأخذت تنشر نظرياتها وتتصارع
للاستيلاء على عقول الناس وأرواحهم يوسائل أبعد
ما تكون عن الاتصال الحقيقي التام على الحب
والكرامة الإنسانية والحرية الروحية .

وهكذا تتخذ جهود يسيرز للوصول إلى الإيمان
الفلسفي صورة « ديالكتيك » طرغام التهدي
والخضوع . وهو في هذه الجهود يمارس حرية
في التساؤل والشك ممارسة كاملة .

والخطوة الأولى هي دائما تحقيق الاستقلال
التام . فالشخص الذي تعلم أن يثق بنفسه هو
وحده الذي يستطيع أن يؤمن بأن « المتعالي »
موضع الثقة . وما من شخص أمين صادق مع
نفسه إلا وتدفعه مأساة الحياة إلى التمرد على
الوجود . وحين ينبذ الحلول الزائفة يجد أنه
لا علاج للشك والعذاب والخطيئة إلا ما يحققه
الإنسان من طريق حريته . وإذا كان من الممكن أن
نجعل الحياة جذيرة بأن نحيها ، فلن يكون ذلك
باصطناع نوع من العزاء الديني أو الفلسفي يجعل
هذه المأساة تبدو لنا غير حقيقية ، وإنما يكون بأن
نصبح نحن أنفسنا شيئًا نستطيع أن نؤكد على
الرغم من موقف الإنسان الضعيف القابل للكسر .
فهناك إذن شيء من الحقيقة في الإلحاد ، إذ ينبغي
أن أصبح إجابتي الخاصة بدلًا من أن انتظر صدور
الإجابة عن التقاليد أو المجتمع أو الدين . فهو
يمتدح في الملحد حين يتخذ هذا الموقف - أمانته
وأخلاصه وصدقه مع نفسه . ولكنه يضيف إلى

ذلك أن الإصرار على الصدق وسيلة حقيقية للمثول
في حضرة الله حتى ولو كان الفرد باعتباره ملحدًا -
لا يدري ما هو فاعل .

وفي الجانب الآخر من التحدي يقسم نوع من
الخضوع أقرب إلى القوة منه إلى الضعف . ذلك
أننا من خلال إحساننا بالحس والعادلة الذي
يدفعنا إلى أن نصرخ مجتمعين في وجه هذا العالم
بما فيه من باطل وظلم ، نتصل بالله عادل حق . كما
أننا حين توجه إلى الله أشد الأسئلة أحرًا نسعى
إليه . وبرفضنا للتصورات التقليدية عن الله لأنها
لا تثبت للنقد ، نعب عن حاجتنا إلى الاتصال به
اتصالًا حقيقيًا . . . وحينئذ ندرك أننا لا نستطيع
أن نتحدى الله إلا لأنه منحنا القوة على أن نفعل
ذلك . وحين يتقبل الملحد هذه الهبة ويمارسها ،
فإنه يتقبل الله دون أن يدري . وما أن نؤكد
مصدر هذه الحرية التي تمكنا من التمرد والشك
ووضع أجوبتنا الخاصة عن الحياة ، تكون على
استعداد لمواجهة الواجبات والآلام التي تفرض
عائنا .

ومن ثم يتبين لنا أن الإلحاد - من وجهة نظر
يسيرز - ظاهرة معقدة ليس من المستحسن أن
رفضها جهلة وتفصيلًا . فهناك على الأقل مواقف
ثلاثة مختلفة يمكن أن توضع تحت عنوان الإلحاد :
الموقف الأول يسمى إلى الاكتفاء بالعالم الذي نعيش
فيه ، وبدلًا من ممارسة الحرية للوصول إلى الذات
الحقيقية فإن الملحد يمارسها لبلوغ غايات دنيوية
كالمثمة أو الجاه أو السلطان ! وهذا السلوك الإلحادي
لا نجد له لدى هؤلاء الذين ينكرون وجود الله عن
وعي فحسب ، بل بين من يعتبرون أنفسهم من
رجال الدين أو المتدينين ، والموقف الثاني هو
المعصية ، وتمتاز عن الموقف الأول بأنها تصر على
ممارسة الحرية ولكنها تنظر إلى الحرية نظريًا إلى
الحياة كلها . على أنها عبث لا طائل وراءه ، والموقف
الإلحادي الثالث - الذي قد يختلط أحيانًا بالموقف
الثاني - هو في حقيقة أمره احتجاج ديني يؤكد على
طريق غير مباشر علو الله وتشوق الإنسان إلى
الحق والعدل والمعنى .

ويتجنب « يسيرز » استخدام كلمة « الله » (١)
لما تنطوي عليه من ارتباطات دينية ، ويستخدم

(١) استخدمنا هذه الكلمة في الفقرات السابقة من عرضنا
حتى لا يقع القارئ في الخطأ والانطراب .

بدلاً منها كلمة « الشامل » أو « المحيط »
 Das Umgreifende مطبقاً إياها على سبعة آفاق
 مختلفة نستطيع أن نستشف من أي واحد منها
 على الواقع كله - وهذه الآفاق السبعة هي :
 (١) الوجود التجريبي (الآتية Poesien) ،
 (٢) الوعي بوجه عام (Bewusstsein überhaupt) ،
 (٣) العقل الخلاق (heist) ، (٤) الوجود الماهوي
 (Existenz) ، (٥) العقل (Vernunft) ،
 (٦) العالم ، (٧) الملو .

وكل شيء يمكن أن يقع داخل أفق من تلك
 الآفاق ، فمن الممكن أن نكون داخلًا ضمن العالم ،
 أو أن يكون العالم داخلًا ضمنى . غير أن «الشامل»
 نفسه يتجاوز أي منظور مغلق . وإذا كان « الوجود
 ذاته » Being Itself أو « الشامل » يسلك كل
 أحوال الواقع بعضها إلى البعض الآخر ، فإننا
 لا نستطيع أن نصل أبداً إلى منظور موحد لنرى منه
 كيف يتم هذا . و « الشامل » يتجلى لنا خلال
 منظورات موحدة متعددة ، غير أن الوحدة الكاملة
 أو الله كما هو في ماهيته كما يقول بعض اللاهوتيين
 - تعالى علينا باستمرار . ومعنى هذا أن «الشامل»
 يند عن كل وصف أو تعبير . وفي هذا يشبه موقف
 يسررر موقف أفولطين .

ويؤدي بنا هذا إلى الحديث عن العلاقة بين
 الفلسفة والدين من وجهة نظر يسررر . إذ يرى
 أنه لما كان كل منهما يعالج الحياة بأكملها ، ويتعرض
 للإجابة على الأسئلة الحاسمة في حياتنا ، فإن
 العلاقة بينهما قد تنازعها التباين والود على مر
 الأجيال والمصور . وما كانت الفلسفة لتبقى طويلاً
 باعتبارها نشاطاً حيويًا يبذله الإنسان ، أو لم يرب
 الدين الناس ، منذ طفولتهم على توجيه حياتهم
 نحو المتعالي . ولهذا فإنه يمارس المحاولات التي
 يبذلها البعض لتخفيف حدة التوتر بين الفلسفة
 والدين على أساس توزيع الاختصاصات - معارضة
 شديدة . وهو ليس على استعداد - كما يفعل
 بعض الفلاسفة - للتخل عن مسائل الإيمان
 والالتزام المطلق للدين بحجة أن معالجة مثل هذه
 المسائل خليفة بأن تنال من صرامة المناهج التي يأخذ
 بها الفيلسوف نفسه حين يتصدى للبحث . فلا
 بد للفلسفة من أن تقوم على إيمانها الخاص ، وألا
 تقبل الخضوع للنقل أو لسلطة الكنيسة - فهو

يرفض النقل لأنه محاولة ، لحالة شيء ينبغي أن
 يبقى قودياً ووجودياً إلى شيء مباشر وموضوعي ،
 وملزم بصورة كلية شاملة ، وليس معنى ذلك أنه
 ينكر أن الوعي قد حدث تاريخياً ، وإنما ما ينكره
 هو أن تكون هذه الشفرة (١) التجريبية هي « المتعالي »
 في الوقت نفسه . كما ينكر أيضاً أن يكون من الممكن
 امتلاك الحقيقة الدينية بمجرد التسليم بالمعتقدات
 الدينية ، لأن الحقيقة الدينية لا تنتقل من جيل
 إلى جيل أو من فرد إلى آخر كما تنتقل الحقائق
 العلمية ، كما أنها لا يمكن أن توضع في مذهب عقلي
 منظم . وبينما تثبت المسيحية على شفرة واحدة
 باعتبارها نهائية ، فإن من وأحب الفلسفة أن ترى
 كيف تشير الشفرات جميعها إلى الله . وهكذا
 يستطيع الفيلسوف ، في نظر يسررر - أن يظل
 أشد إخلاصاً لتعاليم الله من رجل الدين ، لأن هذا
 الأخير يريد أن يحدد الله دائماً في شيء متناه
 على حين تعتقد المسيحية أنها تمتلك شيئاً لا سبيل
 إلى الشك فيه ، تصر الفلاسفة على الشك في كل
 شيء .

وهكذا يجد يسررر نفسه مرة أخرى حائلاً بين
 « الإنفتاح » واتخاذ القرار ، فلكن يحتفظ بتكامله
 الفلسفي . يجب أن يبقى بعيداً عن الاعتقاد الديني ،
 ومع ذلك فلكن يكون مفتوحاً حقاً ومستعداً للامتثال

(١) يتخذ يسررر أن الحوادث المتناهية المسالوة يمكن أن
 تشير إلى ماوراءها بصورة رمزية ، وهذا مايعنيه بكلمة مشفرة
 غير أنه ينبغي لنا رموز الشفرة ، ومفتاح الشفرة ليس شكلاً
 موضوعياً من أشكال المعرفة ، بل ينطوي الأمر فراداً حاسماً من
 الإنسان كله للإجابة على الرسالة الصادرة عن « المتعالي » إذ لابد
 أن تكون نه حيلة بين المتعالي وبين العالم .
 وتختلف « السورة » من الرموز المستخدمة في العلم من حيث
 أساليب التحقق من صحتها مادام مايشير إليه يتجاوز من
 كل معرفة . وعلى هذا فإن خير لغة للتفسير من المسالوة بين
 الإنسان والمتعالي هي الأسطورة الدينية .
 ولابد أولاً من أن يستجيب الإنسان للشفرة ، إذ أنه من الممكن
 أن يتخذ مواقف يتناول بها الشفرة ، وينطق عليها كل طريق ،
 وذلك حين يظل سجيناً في هذا العالم ، أو حين يعامل الشفرة
 العقلية من الملك الوحيد للحقيقة . أو قد يسقط في نسبية
 لا ترى شيئاً لا مشروطاً أو مطلقاً . واللاستجابة للمتعالى تتطلب
 الالتزام الشخصي والتسليم بحدود المعرفة الموضوعية . والبحث
 عن الحقيقة باعتبارها « حقيقة أنا » .

يبد أن يسررر يرى أن الانخراط العفوي ينطوي ما أن نترك
 شارة إلى أخرى ، لأن الشفرة تكتسب الطريقة التي يتغير بها
 الوجود في علاقته بالواقع . وعلى ذلك يكون من المصير علينا
 البؤس بين هذا الموقف ورأيه الدائى بأن الشفرة تتضمن في
 ذاتها معار صدقاً . إذ كيف يمكن أن نقول أنه لاوجود لشفرة
 نهائية إذ لم نضع معارداً يكون من نفسه مغايراً للشفرة لتحكم
 به على حقيقة الأساطير والرموز ؟

يحتاج الى أن يكون قابلا للتأثر بمثل ذلك الإيمان . ويعترف يسيرز أن الفيلسوف في المجهود الذي يبذله لكي يصل الى ما هو حق في التقاليد الدينية جميعا ، فإنه يصبح عاجزا عن اعتناق أى منها . ومن ثم ، لا يخرج من هذه الحيرة . والحق أن صراعا حادا يدور في نفس يسيرز بين صورتين من صور الإيمان الوجودي . وحين تفقد الفلسفة أو الدين الطابع الوجودي ، فإن كليهما ينحدر الى مستوى الانحلال ، فقد ينساق الفيلسوف بتساؤله اللانهائي الى الشلل العقلي والروحي المسمى «الحكم المعلق» كما قد ينتهي رجل الدين الى الاعتقاد الى الخارجى بالوحي . ومع ذلك فبين الفلسفة والدين - وهما في أحسن حالتهما - اختلاف لا سبيل الى القضاء عليه ، وهو أن الفيلسوف حين يخضع لله فإنما يخضع عن طريق استقلال ذاته وحريتها ، بينما يخضع رجل الدين حرية لنوع من الضمان الفائق على ما هو إنساني . ويعتقد يسيرز اعتقادا واضحا أن المفارقة الفلسفية تكشف عن نوع أسنى من الثقة ، ويكون أقرب الى الحقيقة أن تفصح في الوقت نفسه طابع الخطر والتاكيد الذي يسم به المتعالي .

ويحتفظ يسيرز ، وإن يكن ذلك بطريقة شبيهة الخاصة - ببعض المعتقدات الواردة في الكتاب المقدس . فهو يعتقد أن الإنسان قد خلق على صورة الله ، كما يعتقد أن الصلاة - بمعناها المصغى لا بذلك المعنى الذي يحاول أن ينظر الى الله باعتباره كأننا يمكن اقتناعه لارضاه شهواتنا الانانية - يعتقد أن الصلاة هي الطريقة المناسبة التي يستطيع بها الإنسان أن « يفكر » في الله . فهي علاقة حية مع المتعالي ، تحل محل الحديث عن هذه العلاقة . وهكذا يمكن أن تعنى الصلاة بناء قوة الفرد عن طريق تأمل ينبوع الحرية والقدرة الخلاقة ، وهي حين تنشأ التحول الداخلي دون انتظار لاية نتائج خارجية ، فإنها تصون العبادة من أن تفقد هذا الدوافع المختلطة بعضها ببعض الآخر . ويرتبط بهذا النوع من الصلاة الذي يلجأ اليه الفيلسوف في أوقات المحنة والانزلال اعتقاد يسيرز بأن الآلم يمكن أن يكون وسيلة للاتصال بالله ، فهو يرى في « أرسياه » النبي شيئا حرم من كل سند أرضي . وحل نه الخراب ، ولكنه يجد مع ذلك أن وجود الله كاف في حد ذاته . فليس من شك إذن في أن يسيرز يستجيب للكتاب المقدس ، ولكنه يرى أن

من واجب الفيلسوف أن يعرض وراء النص الحرفي للمعتقدات الدينية لكي يعيد للنساء الحي أصالته وتضارته - غير أن بعض الفلاسفة - بدلا من أن يحاولوا تطوير المعتقد الديني مما علق به من شوائب ، وتوقوا في خطأ مريع هو محاولة تقويض هذا المعتقد من أساسه .

ويرى يسيرز أن الاعتقاد في التجسيد يتناقض مع الاعتقاد في الطول والحرية ، إذ لما كان مركز القيمة في الفرد لا في النوع ، فإن واجب الإنسان الأول هو أن يصبح نفسه ، لا أن يكون نسخة من نموذج كلي للانسانية الكاملة ، لأن معنى ذلك انتهاك المبدأ القائل بأن كل فرد غاية في ذاته . وأقصى ما يستطيع أن يفعله إنسان هو أن يشير الى الله ، فما من إنسان يستطيع أن « يكون » الله . وإذا حدث أن كشف الله عن نفسه في التاريخ ، فلا معنى لأن يدعى الإنسان الى اكتشاف طريقه بنفسه وسط ظلمات الحياة فما عليه الا التسليم ! وأن يتلقى من الله الإنسان ما يقدمه من تفكير وخلص بحيث يصبح كل كفاف ونزوع عبثا لا جدوى منها ولا داع لها . ولهذا يشعر يسيرز أن خوفا من الحسرة والازدراء للانسانية يكمنان وراء العقيدة القائلة بأن الله تجسد في إنسان . ومع ذلك يؤكد يسيرز أن روح المسيح يمكن أن تعيش كل إنسان على أن يصير الى ذاته الحقيقية . بيد أن هذه الروح تظهر في صور أخرى خلال التاريخ الانساني . ويستشهد يسيرز بأنجيل متى (١٩ : ١٧) حيث يتساءل مسيحا قائلا : (لماذا تدعوني صالحا ؟ ليس أحد صالحا الا واحد هو الله) والمسيح كغيره من الانبياء والشهداء كان استثناء ذا رسالة خاصة . وبالنسبة والاستقلال الشخصي يستطيع الفيلسوف أن يقدم المتعالي كما كان المسيح يقدمه .

والحق أن اللاهوت يتخذ في بعض الأحيان مواقف شبيهة بمواقف يسيرز ، إذ يعتقد اللاهوت أن ماهية الله لا تعرف معرفة موضوعية وأن الله متمثل ومنفصل عن الإنسان وأن كذا نستطيع أن نتصل به عن طريق الإيمان . كما يذهب اللاهوت أيضا الى أن الله يتجلى لنا في أحداث تاريخية على نحو ، تجل لنا في المسيح وتاريخه ويقول اللاهوت أيضا أن الوحي كالشفرة عند سرور - يتضمن معار صدق في ذاته .

غير أن نقد يسيرز للاهوت ينطبق على كل مذهب أو عقيدة لا يعتنقها أصحابها بطريقة وجودية صادقة

قال انه يكفي أن الوجود موجود (١) .

فعل الإنسان أن يهتم بالقيم التي تحطمت ، وأن يكون مؤمنا بكل ماله معنى ، وماهو ميساري في الحياة . ثم عليه بعد ذلك أن يواجه قابلية الأشياء العزيزة عليه للفناء . وفي اللحظة التي نتخل فيها عن كل ما هو زمني متناه . في هذه اللحظة - وغير الكفاح والألم - يظهر الأبدى في الزمانية والتناهي ومن الواضح أن يسبرز لا يدعى لأقواله عن المتعال الصحة الكلية التي تميز القضايا العلمية ، أي الصحة التي تفرض نفسها على كل من يتحقق منها بالطرق العلمية المعروفة ، كما أنه لا يسوقها لنا على أنها مجرد رأي خاص يعبر عن ذاتيته الفردية وحدها . فما وضعها إذن ؟ ليس من شك أن يسبرز يفترض مقدما نوعا من المزج أو الاندماج بين ما هو وجودي وما هو موضوعي . ألا يعترف في الفقرة السابقة بأن الزماني والأبدى يتحدان في (الآن) وهذا ما تتيحه اليه جوزيف دي توكيديك (٢) .

Joseph de Tonquedec حين قال : (أن يسبرز يستنكر كل نسق فلسفي وكل مذهب) يتمتع بالصحة الكلية ، وكل تعليم يمكن نقله نقلا موضوعيا . ولكنه بعد أن يقرر هذه التقارير يكتب ثلاثة مجلدات في الفلسفة . فسواء اعترف بذلك أم لم يعترف ، فإنه يحاول بكل تأكيد أن يهدي معاصريه إلى الطريق الحق الواحد الوحيد ، والموقف الصحيح الوحيد للنظر إلى الواقع والسبيل الوحيد للوصول إلى الوجود والاتصال بالتعالى (

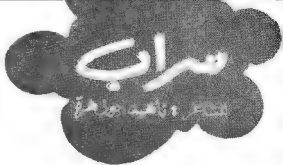
ونضيف إلى ذلك أنه إذا كانت نظرة يسبرز الوجودية تتميز عن النزعة العقلية النظرية وعن النظرة الدينية التقليدية ، فإنها في الوقت نفسه تجعله عرضة لهجمات الطرفين ، فالفلاسفة من أصحاب النظر العقل يمكن أن يوجهوا إليه الاتهام بأنه ترك صفوفهم حين مجد الإيمان واعترف بأولويته على التفكير العقل ، واللاهوتيون يمكن أن يتهموا بالتجديف لأنه أنكر التجسد واتخذ من المسيح موقفا إنسانيا صرفا . ومهما يكن من شيء فإن وجهة نظر يسبرز في الإيمان الفلسفي . وجهه جذرية بالنظر والاعتبار لما تتميز به من محاولة للاستقلال وبما تثيره من مشكلات خليقة بالدراسة الجادة ، والبحث العميق .

والطريقة الوجودية الصادقة تقضي أن ننظر إلى المتعالى باعتباره موضوعا يدرك وإنما هو وجود نبهت عنه ، ونسعى إليه حين يتحدث الدين عن الله بوصفه شيئا شخصيا فإنه يقع في خطأ النظر إليه باعتباره (كائنا) ولو ظهر الله مرة واحدة في التاريخ لتحطمت الحرية إلى الأبد ، ولهذا يبقى الله متعاليا حتى يجد الإنسان نفسه مدفوعا إلى السعى إليه على طريق حريته ونشاطه الحر . وإذا كانت مشكلات الحياة هيئة دون سعى أو كفاح لم يكن للإنسان دور ما حين يريد أن يصنع نفسه كما يتصورها ولهذا كان الإيمان الذي يدعو إليه يسبرز إيمانا فلسفيا ، لأن الإيمان الفلسفي يستطيع أن يجعلنا ندرك اعتماد الله عنا وقربه منا في آن واحد ، وأن نسرخر بغيرته وقرابته لنا . . . تلك القرابة التي تجعل منه (ربى) أنا .

وليس معنى الامتناع عن النظر إلى الله نظرية موضوعية هو أن نشيح بوجودنا عن المصرفة الموضوعية ، فنحن لا نمثل بين يدي الله بالهروب من كل معرفة موضوعية بل بتعقيبها حتى آخر حدودها وأقصى إمكانياتها . أو بمعنى أعم نحن نقف من المتعالى حين تفصل كل محاولتنا للاقترب منه ، فإذا حاولنا إقامة مذهب ميتافيزيقي استعصى على هذه المحاولة إلى مجموعة من التناقضات ، وإذا أردنا العثور على نموذج في التاريخ تعديله في أنفاسنا ونقتدى به في سلوكنا ابتلعتة فوضى الأحاسيس والحرية قد انقلبت على نفسها وحطمت الحرية ، وحتى البحث الديني قد انتهى إلى الصمت والفراغ وهماو ذا الفرد قد وجد نفسه في حالة من الانهيار والعزلة ، وما من مذهب فلسفي أو عقيدة دينية تستطيع أن تلغذه من هذه الحال . أنه ينتظر أن يحدث شيء في داخله ، غير أن انتظاره يطول دون جدوى . وادراك هذه الحال التي لا نستطيع أن نلج فيها وجوهنا صوب أي مكان هو الذي يبين لنا الاختلاف القائل بين العالم والعلو . وحين لا يعود ثمة شيء باق لنا ، نجد أنفسنا وجهنا لوجه في حضرة المتعالى . إذ أنه حين تتبدد الأوهام جميعا وينحسر كل تفاؤل زائف وتحبط آمالنا الدينية كلها وتخيب تقننا غير الواقعية في قوتنا تنمشي في أوصالناقوة من نوع جديد ، لأن الحرية إذا كانت تستطيع أن تحطم نفسها حقا ، فإنها لا تستطيع أن تحطم أساسها . وفي هذه اللحظة نستطيع أن نعتنق في حرية ذلك الإيمان التي عبر عنه ارسىاء حين

(1) Karl Jaspers, *Tragedy is not enough*, (Boston, Beacon Press, 1962, pp. 41, 42), Joseph de Tonquedec

(2) *Une Philosophie Existentielle : L'Existence d'après Karl Jaspers* (Paris, 1945, p. 100).



كنت قد فرغت كأسى
وطوى النسيان اسمى
كنت قد عطلت عودى
وجفا الطل ورودى
والأسى ران على قلبى حتى
سئم العيش وملا
فربيع العمر ول
ورائتك !
صدفة يا حلم إيامى رآيتك
فتصادت خلسة اعيننا
وكأنا قد وجدنا .. كل ما ينقصنا
ومضيت

وعلى منعطف الدروب التلت
جن قلبى

كاد ان يقفز من صدوى اليك
هانفا بين يديك
أنت حبيبى

عساد للقلب صباه

ورأى فبك هواه

فقد كالطفل تغريه الملامه

وتمنيه ابتسامه

أيقظ الحب امانيه وساقاه مدامه

فاذا كأسى مترع

وشذا وردى يسطع

وشبابى يتفنى لك أنشودة قلبى

أنت حبيبى .. أنت حبيبى

فتننه لفته العجيد النحله

اسرته همسة العين الكحيله

فقد مرآك فى الشرفة زادى

فى غنوى رواحى

واذا حدثنى عنك خل

خفيت عنه جراحى

خفت أن تفصحنى خفقه قلبى

وهو نيسوان يقنى

أنت حبيبى .. أنت حبيبى
أه كم طفت ببيتك
والدجى يرخى حواليه سلوه
فتلفت كانى

طائر غزل الى العش سبيله
وعلى منعطف الدروب انتظرتك
حين اعينتى للقيامك الوصيله
فذا لاح على الشرفة طيفك
او بلما من فرجة الشباك ثوبك
جن قلبى

ود لو طار اليك

هامسا فى اذنيك

أنت حبيبى

ما الذى سسارك منى

حين غنسك لعنى ؟

كل ما قالته عيناك على الدروب وعيته

والذى فاض به القلب .. كتيته

لك يا دبة الهامى لكن

عن عيون الناس صنته

لهف قلبى .. أترانى

حين صارحتك بالحب فقدته

أه ما زلت لعينيك أغنى

فلماذا اعرضت عيناك عنى ؟

ان يكن حيك ذنبى

تبت ! .. لكن لم يزل يهتف قلبى

أنت حبيبى .. أنت حبيبى

أه كم حدثت نفسى .. اننى فيك خدعت

والهو يما كان الا غشيه منها افقت

وصرفت القلب عن ذكراك حتى

خلت انى قد سسلوت

واذا بى حين تلقانى كما كنت

وقلبى ليس قلبى

فى حنايا الصدد يبكى

صارخا منك اليك



داعيا من لا تلى
 أنت حبي . أنت حبي
 والتقيسا
 صالحة يا حلم أيامي التقينا
 فتساقينا أحاديث الهوى حتى انشينا
 قلت عيا .. نقرأ الشعر سويا
 قلت اني لا أحب الشعر ! .. ويحي ..
 لا تحب الشعر .. كيف ؟
 خلّت نبعا دافئا في الصدر جف !
 والولوع الصب عن نجواه كف
 وأماي التي كانت حوالها ترف
 فزغت ! لم يبق من ربة شعري .. غير طيف ..
 خيم الصمت علينا .. فافترقنا
 وكانا ما تساقينا الهوى حتى انشينا
 بل كانا ما التقيسا
 شيعنها حسرة تمصر قلبي
 وهو كالمندوع يهذي
 لست حبي .. لست حبي
 كنت لاد افرغت كاسي
 فلماذا انزعجت بالكمد
 وطوى النسيان امسي
 ما الذي ابقاه يومي لغدي
 غير تحنان صدي
 حسب العجب قريب المورد
 واذا العجب سراب كلما
 لاح لي .. زاد ابتعادا
 وانا زدت ظمسا
 غير اني لم ازل في القفر اعمو
 خلف اوهام السراب
 حاملا كاسي ووردي ودرابي
 وانا ابعدت عن حلم شبابي
 وعز اطلال امسي
 لم يزل يهتف قلبي
 اين حبي ؟ .. اين حبي ؟

رسائل شاعر ضائع ماتت في إفريقيا..



بقام : عدنان الداعوق

كان يعيش وهو بيننا في غربة قصيرة .. فأصبح اليوم في تلك الغربة البعيدة المدى .
كانت الرسالة تقول :

لاي في ٤-٥-١٩٦٠

« .. لقد أرجأت الكتابة اليك حتى يكون لي عنوان دائم ، وغرقت بالمطالعة والكتابة والتأمل ..
وحين يجد لراء أمله فرصة ذهبية لايفوتها ، فلاذ به يستجم استجماما انسانيا ، واذا هو حر كسول حالم ، متفلسف ، يرجم نفسه بعيدا .. بعيدا عن وطنه العزيز ، تفصله آلاف الاميال من بحار وبلدان .. واذا هو في غربة عميقة .. واذا هو اخيرا في بوتقة الانصهار يحاكم ويناقش مادرج عليه ، بهدوء حقيقي ، دون ضجة ولا دعاية .

ومرت الأيام في « كوناكري » متداخلة متباعدة وكنت أقضي أوقاتي في كتابة الشعر وتصحيح

كانت بين كاتب هذه السطور وبين الشاعر المرحوم « عبد الباسط الصوفى » صداقة ، ولما انتدب الشاعر للعمل ، كاستاذ للغة العربية في غينيا ، فرح رفاهه عسى أمل أن يبدل السفر من نفسه الشاعر الضالعة المتشائمة ، فيجعلها نفسية منطلقة متعائلة .

سافر ، وودعناه على أمل أن تلقاه قريبا ، وقد تبدلت نفسيته ، وفارقه ذلك الألم والضياع والياس الذى ولد يوم أبصر الشاعر نور الحياة .

وانقطعت اخبار الصوفى عنا ، لم يكتب لاهله، ولم يتصل بأحد من اصدقائه الى وقت بعيد .. الا انه طلعت علينا فجأة رسالة منه قدمت من غينيا . وقرات الرسالة .. وقرأتها ..

ووجدت فيها الضياع المطلق الحزين الذى انتقل اليه الشاعر من جديد ..

القائد والتجوال والقراءة .. لقد تهيأت فجأة روح الرحالة ، الباحث عن أية معرفة ، السراكن خلف أية حقيقة .. يهيم به حب عميق للاكتشاف ونداء حار للتطلع ، فيكاد يرقق في ذهول علمي آزاء تملّج الحدود الجغرافية للعالم ومرونتها .

اننى فى الغربة ياصديقى ، اشعر بها ولا اشعر بها فى وقت واحد ، وهو احساس غريب يملؤنى .. لا . ليس فى اعماقى الآن مواطن على يتكسون باحتنا عن ظروف سياسية وفكرية ليخرج على الرغم من قول « توماس بن » : كل العالم قرىتى - وانما فى اعماقى كائن عجوز هرم مريض احبب ، يرتطم الآن ارتطاما قاسيا على صخور تجارب وحقائق جديدة أنا الآن فى بوتقة ، أريد انصهارا كليا لأدرك واستطلع قابلية هذا الإدراك فى ذاتى .. أريد انصهارا وانتصارا كبيرا على الجزع الروحي الذى مزقنى .. أريد ان اتحرى على صعيد موضوعي .. أريد .. أريد رؤيا جديدة حيث لاشجع مصطنع ، ولا تصميم مقهور ، ولا التواء للزيف والتناقض .. حيث العراء المطلق اللانهائى .. حيث الله بلا اسباب ومسوح ، والسلام من غير معبد والفيضة دون نغم ..»

لقد أراد الشاعر المرحوم أن يستفيد من غيبتهم وأن يشاهد ويعرف ويتعلم من بعدهم كل شيء على الغارة الافريقية ، عن القارة السوداء .. لما كان يسميها .. وأراد كذلك أن يقطع آلام غربته ووحشته بالدراسة الجديدة الشعرية التى فرضت عليه من حيث لا يدرى .

وها هوذا فى مقطع من رسائله الأولى الطويلة ، يقول :

« .. كنت أذهب أحيانا الى مقهى فرنسي يسمى « باريون » . وأحيانا كنت أتحد على الصخصور فتصدم اننى رائحة الملح مختلطة برطوبة المدينة الحارة الاستة الطلقة فى الأمواج ، وممتزجة بعرق الأجساد العارية ، الباحثة عن الرياضة والعافية والغواية .

وكانت تظهر أمامي جزر داكنة مستطيلة ، وقد يحجبها مرور البواخر والزوارق من كل نوع .. فاستشعر بأشواق الرحيل .. وحين كنت أجلس تنالني أصدا الميناء القريب فى اذنى ، وأنا ارتشف عصر - الاناناس - الفاقح ، ومن ورائي .. خلف المقهى السيج ، وعلى طول الشارع الساحل كانت ترتش أوراق - البابواو .. تلك الأشجار العملاقة

المرهلة كالجسم البشرى تمد فى التربة الاستوائية او شبه الاستوائية جلوعها وجنورها المسطحة الاسمنتية ، وكل جذع او بالأحرى جذر يبلغ قامة الانسان متغللا فى أعماق الأرض بما لا يقل عن ثلاثة او أربعة أمتار .

أنه - البابواو - الاسطوري يتربع على ألف من اعوامه المباركة ، ويتسامق هيكلا جبارا على ارتفاع ستين او سبعين مترا .. واكثر فاكثر .

كنت استشعر بالجمال البكر والتناوب السعيد ، فأخلق كتابي او ارمى بقلبي وانفخي راسي فى هبات التسيم الهارب الى القل .

وكانى بالشاعر المرحوم عبد الباسط ، أراد بعينى قابعا فى مقهى وطنى يدعى « الكمايين بلاج » قابعا امام الصخور البرونزية على حين تتابع الأمواج فى رتابتها الأبدية وتلاطمها اليأس وهديرها الآلى ، كان هناك يحلوه نظم الشعر ، فى حين مكبر الصوت لاننى يرسل أغنياته الافريقية الراقصة وحين ذاك ، ووقتما تبلغ النشوة الالهية قلب الشاعر . وتلا حسه وجدانه ، لا يملك نفسه من أن يسجل قصيدته الخالدة :

« تم تم

افريقيا نغم

حين يمد الليل كل نوبه العتيق

وتتردد الغابات فى عباها العتيق

بعض القمم

تفر ، فى مجاهل الفضاء

لعلا ، تهز كبرياء

لعله السام

ناوت به ، مجهدة وناء

فارتطمت بقبة السماء

لعله النغم »

ويأتى دور - النشأتنا - فتترك علامة البار الافريقية زبائنها ، وتأخذ بيد زميلها مسرعة الى ساحة الرقص الواسعة ، ويرقص الاثنان بكل الحركات المعبرة من الفرح الباطنى والضياح المنتشى بفيضة الحياة وسفاجتها الاولى .

« تم تم

افريقيا نغم

حب ورقص وجنون

وتفرع الطويل ، للطبول

سمراء كالعاصفة الرملية

في جوفها ، تجلجل الأغنية
الافريقية ، ياصرخة الحرية

وارتجت الفايات والحقول
وفارت الكف ترتى ، على الطبول
لتفوري ، يا لعنة الآلهة الحقودة

تبدي ، كحفنة الرياح ، والصباب
جرى ، على الأحجار كل مغلب وناب ..
تم تم

الربيع والدم
في ليك البهيم ، يا آلهة الشرور
يا عالم الأشباح ، والعمول والزئير
يا نهم الذباب والجراد والقبور
يا كل أفعى ، نعت سمومها تمور
تم تم

افريقيا نغم
افريقيا صرة بلا نغم

وفارت الكف ترتى ، على الطبول »
وفي آخر الرسالة الأولى الشاعر يقول :

« .. عالم كبير أدرسه وأترجم مآثره ، عواشده
الرقص واسمع الطبول ، واتعمق المولكلور واتأمل
في الأغاني الشعبية وهكذا .. ولدت في نفسى
قصائد - باليه افريقي ، وأنا منكب الآن على
كتابتها ، ولم أنته من القصيدة الأولى »

وفي الجملة كانت افامنى في - كوناكرى -
مصنوا انسانيا لتتحمس والالهام والانتاج ، ولا
ادرى كيف يكون افامنى هنا في - لاى - فهو
صغيرة وجميلة ، ومناخها أكاد أحسبه مناخ بلادنا .
لم أنسلم عمل بعد .. على اهتمام الفرصة
لأدرس وأبحث هنا أكثر .. تقبل تحياتي لسك
ولجميع الأصدقاء .

عبد الباسط

كننا نعتقد عندما رحل الشاعر الى افريقيا ، بأنه
قد تخلص من الآلام الذى رافقه طوال عمره ، ومن
الأسى الذى ينخر في قلبه .

ولم تكن نظن أن الشاعر سوف يحمل معه جميع
مشاعر قلقه وآله ومأساته أينما ذهب وحيشما ارتحل
.. وهذا مانجده بكل وضوح في مشاعره الجديدة
بافريقيا .. شعور بالاغتراب والوحدة الشاملة
الغاسية ..

لقد ذهب ليبحث عن نفسه .. فإذا هو يضيع
مابق لديه من نفسه المهدبة الشرود ..

وأما في رسالته الثانية فقد ظهر لنا أكثر مرد
.. وأيقنا أنه لن يستطيع أن يسترد مانفده ومسا
أضاعه لقد كتب يقول :

لاى في ١٩٦٥-٦٦

« .. لقد بدأ هنا فصل الأمطار الطويل ، في
الوقت الذى بدأ فيه صيفكم ، والمطر الافريقي غزير ،
مرعب ، حتى يشبه في نغرك ، طوفان نوح القديم
طوفان الأسطورة التى تفسر الغضب الالهى والمغوى
والتمرد على الأرض ، فلا بد لعينيك أن تشهد الى
زجاج النافذة فتوقع انهدام الكسون ، وتهتر
للانفجارات الصاعقة ، فتحس بضالك ، وتلمس
مدى وحدتك في العالم ، فانت امام آلهة لعلىا تعبر
عن وجودها بالجبروت أو لعلىا فقدت ملكة التوازن
أو لعل الطبيعة ذاتها جنت فاختلت تبحث عن
آلهتها الحكمة الفاعلة »

ولكن الطبيعة في - لاى - قلقة ، فلا يستمر
تغطال المطر الا ساعات فلالل ، وبمدها يسكن كل
شيء ويقود الماء الغزير في التربة الاسفنجية ، ويهب
الهواء منعشا نظيفا ، فتفتح كل رتيبك ، ويأتى
دورك الانسانى الصغير لتعبر أنت بفتك الخاصة)

ومن الشاعر المرحوم استطاع بكل قدرته أن
يعبر بلفظه الخاص ماأخذ يكتب آنذ قصيدته الرائعة
خلقت الزجاج وفيها يقول :

يكفى .. أريد الأرض .. سيدتى ..

مابعد هذى الرحلة الوسنى ؟

الحب ، أحرقنا البخور له

ومع السنأ الوردى ، حوئنا

يكفى .. بعيدا ، نحن أوغلنا

يكفى .. تشاؤنا ، وثرثرنا

وعانقنا الأمانى

ولفاننى المشرون ، اطفئنا

واغرق في مكاتى

لم يبق الا الصمت ، والتحديث

في سحب الدخان »

والذى عرف الشاعر المرحوم « عبد الباسط
الصوفى » يدرك تماما كيف كان يعيش وعما كان
يبحث .. لقد خلق ضائعا متألما .. يتساءل ..
ويتساءل .. ويأتية الجواب دوما صمت كتيب وآلم
موحش سحيق .. والقارة السوداء لم تصمق وحدته
بقدر ما كانت عميقة في أغوار نفسه .. فقد كتب
يقول في إحدى رسالته :

وتعتقد حلقات العبايا البرونزيات برقص للجنس والحياة ولله .

وساعة الغيب يتصاعد دخان المواقف وحرائق البساتين ، متحلا بالأشعة المسائية التصب ، وتوج أنهار الفرائس والطيرود قزحية غريبة .. واستمع أحيانا إلى ترانيل الفرح تصدح من أغشاش الجود العملاق والماتو الترهل ، ونحن تبدا جوقة الصراصير بخناجرها الحادة ترسل سيمفونيتها الليلية تأخذ بالاستجماع إلى آلاف من الأبوق والأوتار . ولكن اذا هطل المطر يحجب عنك كل هذا ، فتركن إلى غرفتك لتشاهد فصلا آخر ..

وعند هذا الكلام توقف قلب الشاعر وانكر قلمه .. دون أن يعلم أحد عنا (ماهو هذا الفصل الآخر) ولم يكتب بعد تلك الرسالة حرفا واحدا .

وإزداد القلق عليه .. والخوف من المصير الذي سيله جعل ملتبس .

ثم فجأة جاء الخير ..

مرض الشاعر وأصيب بالتهاب السحايا .

ونقل إلى المستشفى .. ولم يحتمل هو نفسه آلامه المبرحة .

وقضى هناك في لاي آخر أنفاسه دون أن يكون إلى جانبه محب ، أو تسمح يد رحيمة عرف جبينه المنصب .. ومات في أقصى الظروف وأشدها عموصا .

وبعد أكثر من شهر حملت طائرة جثمان الشاعر المرحوم عبد الباسط الصوفي وهو في ريق الشباب ليدفن في حمص مسقط رأسه .. في تابوت مطلق يحوى كل أسرار الحياة . وكل أسرار الشاعر الشاب الذي لم يتجاوز الثلاثين من العمر .

ولم يخلف الشاعر دواوين مطبوعة .. بل ترك وراءه العديد من القصائد المتناثرة .. جمع بعضها في ديوان صدر في العام الماضي بعنوان «أبيات ريفية» وهو نقحة جديدة في سيمفونية الشعر المصري ، تفيض بالأسى والحنين وتزيدنا لوعة وتحسرقا على المصير الذي انتهى إليه الشاعر .

العربى ، تفيض بالأسى والحنين وتزيدنا لوعة ولم يترك الشاعر قلبا من القلوب التي عرفته وأحبته . الا وأودع فيه حزننا وكما .. ولم يترك عينا من العيون ، الا وأبقى فيها أثرا من دمع لن يزول .

« .. لقد نظمت قصيدتين ، الأولى - خلف الزجاج - وقد تبنت تجربتها في دمشق ، والثانية - الزائر الغريب - وقد ولدت فكرتها في القاهرة ونفجبت في مرسيليا وأنا في طريقى إلى إفريقيا ، فعلى قصيده - الزائر الغريب - يقول المرأة والحزن والفلق .. وتلمح في أفق عينيه دمة كبيرة .. وهو ين :

« وراء اللوكب ، تنسل ، يا حزن مثل الشبح

بليثارة ، ولذول قديم ، وحلم نفع

بعين خائبتين ، سراجهما دون زيت

تساوران في حفرتي ظلمة ، من متاه وموت

وكانت تحل جدائلها ، نجمة في السعد

وتدفن فمها سرورة ، في هشيم الفياء

غرقت بعيد الشموع ، وغنى بلبيل الفدح

فاهوى ، بعموله انصاع ، ضوء ، وسرح

وكانت نجوم ، تحل جدائلها ، من فرح

وعبر الشفق ، تسلفت ، يا حزن ، مثل

الشبح »

ثم يستطيع بعد هذا كله أن يلمح خطا من نور يكتشف بهده الحقيقة .. الحقيقة التي لم يستطع أن يكتشفها في قلبه منذ القديم ، وهو حزين وحدها عارية صادقة .. وفي إفريقيا رقيب على رسالة يقول :

« .. وأنت واجد في إفريقيا كل أجوبة الإنسان المعاصر الفارق في الضباب والآله ، والمكتبة والهزم الماجز .. أن أبرز سمة من سمات انسان اليوم أنه قلق ، وسبب هذا القلق شكه المطلق بالقيم التي آمن بها طويلا واعتقد أنها حقائق أبدية ثابتة .

فهو ينظر إلى الأسس التي قامت عليها حياته العقلية والروحية نظرة من الخلق فجأة فإذا به أكثر ذكاء تغمره بقلقة شاملة ، وإذا به يتكر مرارا عينا ، وأصبح هذا الابتكار صفة العصر كله أو أزمة العصر الحقيقية »

ثم فجأة ينسى كل شيء .. ويطمس معالم الجواب ويعود إلى شروء المطبق ، فيقول في الرسالة ذاتها :

« .. كل ما حولى الآن هدوء شامل ، وجمال حار فرمزي ينسكب من شرفات السماء ، وفي ساعات النهار الأخيرة تعود قطمان البقر من الحقول ، وترنغ الأغاني - النغلا - بغشوش الاعتراقات ومرارات الأحرار وحرارة القبة .. ومن حين لآخر ترقع الطيور ،



أقامه (سليمان) حسين رشيد بداره واشترك في
احيائه بعض زملائه أعضاء الجمعية المصرية لهواة
الموسيقى . وكان أبو بكر يعزف على البيانو إحدى
المقطوعات التي بدت لي وقتئذ - بجملتها
الاستهلالية ذات المركبات الهارمونية الرأسية
والقوية ومن بعدها جزء لحنى قصير وخافت في
أدائه - وكأنها من وضع أحد المؤلفين من أصحاب
أسلوب « الباروك » الكلاسيكي . فظننتها لهايدن .
ولكن عندما تقدم في العزف وفاضت من الموسيقى
بعض المطور الشرقية استولى على الفضول فسألت
يوسف جريس - وكان يجلس بجوارى - عن يكون
مؤلفها فأجابني بأنه « خيرت » نفسه .

وفي الواقع كان خيرت قد أتم كتابة هذه
الصونانة للبيانو في ٣٠ إبريل سنة ١٩٤٠ . وهي
مسجلة ضمن مجموعة مؤلفاته العامة برقم ٥ .
ومعنى ذلك أنه كان قد أنجز من قبلها أربعة مؤلفات
أخرى هي : « لحن مصرى من مقام صول صغير -
عمل رقم ١ » كتبه للبيانو عام ١٩٢٠ عندما كان في
العاشرة من عمره . و « دراسة شاعرية » من مقام
دو صغير عمل رقم ٢ (١٩٢٥) ودراسة شاعرية من

في يوم من أيام الربيع عام ١٩٤٨ عثقتما كنت
تلميذا بالمدرسة السعيدية دعائى صديقى وهو
المهندس المعماري أحمد إبراهيم كمال ، وكان وقتئذ
طالبا بكلية الهندسة لحضور معرض قسم العمارة
بالكلية . فالتقيت هناك لأول مرة بأبي بكر خيرت
وكان يعزف لزملائه الطلبة صونانة « ضوء القمر »
لبيتهوفن . وبقدر إعجابي بعزفه الجيد ويتفسيره
الرائع لموسيقى بتهوفن بقدر ما نفرت من « تكشيرة »
مؤلفة رسمها على وجهه وقتئذ وصرحت بصيقي
لصديقى . .

في ذلك الحين لم أعرفه على حقيقته ، فقد تبين
لي فيما بعد بأن وراء ذلك القناع الصارم الذي كان
يرسم على وجهه أحيانا كانت تنبض أنبل العواطف
وأرقها خصوصا في دائرة المحبة والصداقة والوفاء .
واختفى أبو بكر خيرت ولم أعد أراه ، إذ تخرج
وسافر إلى باريس في بعثة دراسية بمدرسة
الفنون الجميلة العليا . وعندما عاد منها للقاهرة
كنت بدورى قد سافرت في بعثة دراسية أخرى
بالسوربون . وهكذا لم يتم لقاءنا الثاني إلا عام
١٩٤١ عندما دعت ذات يوم إلى حفل موسيقى

الحزن على وفاة إحدى صديقاته منذ الطفولة ، ولهذا جاءت موسيقاه مصطبغة باللون الداكن الحزين . وقد استفله خيرت من بعد في كتابة الجزء الثالث من سيمفونيته الثالثة .

ومن الوجهة البنائية العامة للموسيقى نجد جميع هذه المؤلفات التي ذكرتها والخاصة بالبيانو تجري على خطة ذات ثلاثة أقسام بنائية : قسم يستعرض فيه لحن أساسي يتلوه قسم آخر يقوم على لحن من طبيعة أخرى تتعارض مع الأول ثم عود إلى اللحن الأول في صورة تتحرك بالاختتام . وفي معالجة التفاصيل بالدراسات الشاعرية أو القصائد أو « الفالس » نجد كل واحدة من هذه المقطوعات تختلف عن الأخرى بحيث لا يكرر فيها خيرت نفسه إطلاقاً . وموقفه منها يشبه إلى حد ما موقف ديبوسي من « مقدماته » للبيانو فهي أيضاً تتبع بصفة عامة خطة بناء الصورة الثلاثية وكل واحدة منها تختلف تماماً عن الأخرى في المبتكرات التفصيلية .

ومع ذلك فيسود أسلوب خيرت للكتابة للبيانو صبا مشتركه وخاصة به .

وأما : الأكثر من استعمال المركبات المتعاقبة (تريج) التي كان يقن أداها دائما كمازف على آلة البيانو حتى أنه كان يجيد عزفها من أية سرعة ، ولا يقتصر التجلوه اليها على الأجزاء التي تشبه التقاسيم (كاديسا) فنحسب وإنما يتعداها إلى معظم أجزاء الموسيقى التي تصاحب ما يستعرضه من الحان .

وفي أسلوبه ميزة أخرى أحسن استغلالها دائما وسواء أكان هذا في مؤلفاته للبيانو أم في كتاباته الأوركستريالية - تلك هي استغلاله لطرق الأسنوب الكورناتيلي خصوصا طريقة إرسال اللحن ومعه لحن مضاد . وكذلك طريقة « المحاكاة » . وهذه الطريقة الأخيرة يكثر من استعمالها على وجه الخصوص في التلون الأوركستريالي .

وتمتاز الحان خيرت بخطوطها الطويلة والمتسفة في تقط ارتفاعها وانخفاضها وفي تدفقها المستمر . وكان خيرت يتنوع لا ينضب معيشه في ابتكار الميلودية الجميلة حتى إن أبرز صفة في موسيقاه بوجه عام هي قوة غنائيتها الحارة . وانتقالات الأنغام في الميلودية عنده تجري دائما في حركة « الانتقال المتصل » دون القفزات ودون الأبعاد الموسيقية

مقام « لا » صغير عمل رقم ٣ (٥ مارس ١٩٣٧) . وأما المصنف رقم ٤ فهو « دراستان شاعريتان » أيضا - رقم ١ ورقم ٢ - وكلتاهما من مقام « دو » صغير .

وتبرز إحدى هاتين المقطوعتين بأهمية خاصة عند خيرت حتى أنه استغلها فيما بعد في صياغة بعض مؤلفاته الأخرى . فنراه يستعملها في الجزء الثاني بطء الحركة من سيمفونيته الثانية (الفولكلورية) ثم في دراسة للفيولينة والبيانو - عمل رقم ٣٠ - أطلق عليها « ثلاث دقائق من الموسيقى » وكذلك في « ثلاث دقائق أخرى من الموسيقى » للكلارينيت والبيانو (١٩٦٢) .

وفي هذه الصيغ الثلاث استبدل خيرت القسم الأوسط الأصلي لهذه « الدراسة » بقسم آخر يقوم على لحن عربي من وضعه . كما تنوافر كل من الفيولينة والكلارينيت على عزف طائفة من الارتجالات التي تشبه التقاسيم عند وقفة عامة لسباق الموسيقى . وتناسب طبيعة الأداء على كل من هاتين الآلتين الفرديتين ، في حين لا توجد بالطبع مثل هذه الوقعة ولا الارتجالات بالصفة الأوركسترالية .

وفيما عدا الصوناتة الأولى للبيانو - صوناتة أخرى جميلة للفولت والبيانو من مقام بي بيمول كبير - عمل رقم ٨ - كان قد تفضل حينها كتابا في عام ١٩٤٤ بأعادتها إلى وعزفها معه عدة مرات - غائنا نجد الجزء الأكبر من مؤلفات خيرت للبيانو مصوغة في نماذج أكثر انطلاقا في حريتها البنائية على نمط الرومانتيك . ذلك أنه بعد عام ١٩٤٤ كان قد امرض عن كلاسيته الأولى وغرق في بحار الرومانتيك حتى آخر مؤلفاته .

« فالدراسات » للبيانو مثلا - وقد كتب منها إحدى عشرة دراسة ويطلق عليها اسم « الدراسات الشاعرية » - هي في الواقع مقطوعات وجدانية تصوره في عدة حالات نفسية مر بها في حياته . فهي عنده بمنزلة المذكرات الشخصية العاطفية ويستوى في ذلك معها « قصائده » الثلاث للبيانو : رقم ١٧ من مقام ديز كبير (١٩٤٦) ورقم ١٨ من مقام فاديز صغير (١٩٤٧) ورقم ١٩ من لايمول كبير (١٩٤٧) وهذه الأخيرة أطلق عليها خيرت اسم « الصيحة » ولعلها كانت « صيحة القلب » كما يدخل أيضا ضمن صفحات هذه الكراسة الشخصية العاطفية « فالس » للبيانو من مقام « لا » صغير - عمل رقم ١٦ - كتب خيرت في ٩ يولييه عام ١٩٤٥ في غمرة من

عام ١٩٦٢ بالمركز الثقافي التشيكوسلوفاكي ولاباس
من ذكرها هنا :

فى أحد أيام الصيف من عام ١٩٤٤ وكان يوما
شديد الحرارة . عدت من عملى ظهرا لأجد أبا بكر
وقد جلس فى شرفة منزلى تحت شمس الظهيرة
المحترقة وقد غرق فى بحور من التفكير والحزن ،
فدخلته الى الحجرة وسألته عن السبب فما كان منه
الا أن انفجر قائلا : « لقد القيت بكراسة الكونشيترو
فى سلة المهملات عندك بالمنزل واقسم اننى لن اكتب
الموسيقى بعد اليوم » ! « ولكننى استطعت أن اهدىء
من انفعاله واحضرت الكراسى الملقاة فى سلة المهملات
.. وما لبث أن استعاد هدوءه وطعنى يسرد على
التفصيلات . فعلمت بأن صديقا له كان قد نصحه
باتوجه لأحد اساتذة الموسيقى الأجانب لعرض
الكونشيترو عليه لمجرد اخذ رايه فى بعض النقاط
المتعلقة بالتوزيع الأوركستراالى . وبخاصة أنه كان
محاوئله الأولى ، والاستاذ له منزلة الثقة العليا عند
صاحبه . ولكن الأستاذ قال له بأن عليه ان يبدأ
بتعلم من جديد لكى يصل الى كتابة موسيقية عصرية
مثل شونبرج وكان الأستاذ من عشاقه . وقد أثار
خيرت هذا الرأى المجحف .

ولكن اللهمة تقتل بان المؤلف حر فى اختيار
أسلوبه فى الكتابة وبأن العبرة بالأجادة وحدها
وليس فى عصرية الأسلوب او كلاسيته او
رومانسيته ، اقترحت عليه ان تتوجه سويًا الى
استاذنا يوزيف هوتيل - وهو مؤلف تشيكي ومدرس
التأليف الموسيقى لعدد من المصريين من بينهم المرحوم
يوسف جريس ، وكان هوتيل فى ذلك الوقت قائدا
لاوركسترا القاهرة السيمفونى الذى كان تابعًا
للإذاعة اللاسلكية المصرية (إدارة ماركونى) . وقال
الأستاذ لخيرت بأن المؤلف حر فى اختياره للأسلوب
الذى يكتب فيه وسواء كان هذا كلاسيكيًا - كما فى
حالة كونشيترو خيرت - ام عصريًا ، فلو أن الأسلوب
يعتبر بمثابة « فم المؤلف » الذى يتحدث به الى عالم
الموسيقى .

والى جانب ذلك أبدى الأستاذ هوتيل بعض
الملاحظات التفصيلية على طريقة خيرت فى التوزيع
الأوركستراالى . فمثلا كان أبو بكر قد وزع الموسيقى
على اثنتين من آلة العلو ت فاختصرها هوتيل الى
واحدة فقط وثلاثة تروميون حذفها هوتيل ايضا .
لكى يجرى التوزيع وفق نظام الكلاسيك .

الشاذة او الواسعة فى مداها . وكل ما قيل عن
كتاب الملودية الجميلة المنسقة من العصور التقدمية
منذ باليسترنيا وصسفانهم المتنازعة ينطبق على
ميلوديات خيرت فى وقتنا الحاضر - وقت القموض
والإيجاز فى وضع الألحان وبخاصة ما كان منها
مستعملا فى بناء الصور الموسيقية .

وإقاعات خيرت مستقيمة لكنها بارزة فى نبراتھا
وخسنة حتى ان الجزء الأعظم من موسيقياه تغلب
عليه الصفة الإيقاعية البارزة الى جانب سحر
ميلوديته . لكنه بآراء صياغة اطار الهارمونية كان
متحفظا الى أبعد حدود التحفظ فكان يدور فى فلك
الكلاسيك والرومانتيك . أى فى مجال الهارمونية
المستقيمة ذات المحاور القائمة الثابتة والتحويلات
القائمة فى مجال المقامات المنسقة . وفى عالم
تطابق الانغام ولا تشتمل مركباته الهارمونية على
التنافر الا فى حالات نادرة (مركب الدرجة السابعة
الناقصة) كان يعود سريعا ان لم يكن مباشرا الى
التطابق .

وكل شيء فى أسلوب خيرت يجرى بحساب
ودون إفراط فى ناحية من نواحي الأسلوب على
حساب نواح أخرى وكتابتها للبيانو تمتاز ببسط
وغير من تألق أهل الحضر .

والواقع انه فى حياته كان دائما حاضرا الى افق
حدود الحضرة . فهو كعماري اقام كل ما بناه
بالمدينة وحدها : بنى الممارات والمنازل الخاصة ،
شيد المستشفيات والمعامل والمساكن والمعاهد
الدراسية وقاعات الموسيقى .. لهذا لا عجب اذن ان
جاءت موسيقاه متممة بطابع الحضرة الى أبعد
حدودها .

أما مؤلفاته الأوركستراية فلو تصفحننا قائمة
أعماله الموسيقية التى تركها لوجدنا المصنف رقم ١٠
بتاريخ ١٦ يونيه من عام ١٩٤٤ - كونشيترو للبيانو
والأوركسترا من مقام دو صغير . وقد حرص على
أن يخط بقلمه ملاحظة تشير الى أن فكرة الكونشيترو
ترجع الى عام ١٩٣٠ . ولهذا الكونشيترو اهمية
خاصة فى حياة خيرت الموسيقية من حيث انه
باكورة اتصاله بالكتابة الأوركستراية ومن أجل هذا
فله قصة ممتعة سبق ان استأذنته فى روايتها
للمستمعين الى محاضرتى عن أعماله فى ٢٧ فبراير

وأما دور البيانو الأساسي فلم يعمه أية تعديلات .

وكان هذا التعديل بمثابة الدرس العملى الأول لخيرت فى التوزيع الأوركسترالى . ونصح هوبل الى جانب ذلك بالعناية بكتابة « القرار » فان هذا من أهم الأمور فى الكتابة الأوركسترالية . وقد حفظ خيرت هذا الدرس ولم ينسه طوال حياته .

وهكذا كان أول اتصال لخيرت بالأوركسترا فى كتابته الموسيقية عن طريق كتابة دور المصاحبة الموسيقية للآلة المفردة (السوليست) . والآلة المفردة التى كان يصدها هى البيانو . ولما كان أبو بكر من العازفين الماهرين على هذه الآلة فلم تشكل كتابة الكونشيرنو صعوبة أساسية بالنسبة إليه .

ولكن بعد مرور عشر سنوات على كتابة الكونشيرنو - أى فى عام ١٩٥٤ - عندما أعيد تكوين الأوركسترا السيمفونى وكان قد حل فى عام ١٩٤٦ - أراد خيرت أن يكتب للأوركسترا السيمفونى فى دور يستأنر فيه بالآداء دون الآلة المفردة . فكتب له سيمفونيته الأولى من مقسم « ف » صغير من المجموعة رقم ١٠ .

ولكن الطريق الذى اختاره خيرت فى تلك المرة كان جذا شاقا ومحفونا بالصعوبات . إذ اختار الصوناتة التى كتبها من قبل للبيانو من مقام فا صغير - عمل رقم ٥ - وحولها الى صيغة أوركسترالية قبل أن يكون سيد الموقف فى التوزيعات الأوركسترالية .

وهذه عملية أكثر صعوبة من الكتابة مباشرة للأوركسترا ونتائجها دائما متفاوتة لأنها تستلزم من الفنان أن يكون على قسط متساو من المهارة فى الكتابة الموسيقية للبيانو المفرد وفى الكتابة للأوركسترا فى الوقت نفسه . وأمثال هؤلاء الكتاب الموزعون للأدوار الموسيقية الأوركسترالية قليلون فى تاريخ الموسيقى وليس حاضرا فى ذهنى من مثل يضرب على هذا النوع من الكتاب أفضل من موريس رافيل نفسه الذى كان عازفا ومؤلفا بارعا للبيانو ومؤلفا عظيما وكاتبيا موزعا للأوركسترا على حد سواء . ولهذا استطاع أن يقدم لنا صيغا أوركسترالية هائلة انتزعها إما من مؤلفاته للبيانو أو من مؤلفات البيانو لغيره . وائنى أسوق هذا المثل لكى أوضح

كيف تجشم أبو بكر الصعاب فى التقائه الأول بالكتابة السيمفونية . فكان مجدا مشابرا وكتب المودات تلو المودات لهذه السيمفونية الأولى وواصل التعديل فى صيغتها حتى بعد ادائها لضع مرات الى أن استقرت فى صيغتها الأخيرة التى كان يزعم اسناد اخراجها الى أحد القادة الإيطاليين : أرجنتو ولكن لم يكن له نصيب فى الاستماع إليها بذلك الصيغة قبل وفاته . وتوجد « نوتاتها » حاليا بإيطاليا لدى هذا القائد . فلعلنا نستطيع الاستماع إليها قريبا لكى نتبين ما أجراه عليها من تعديل . والسيمفونية كما عرفناها من قبل مصوغة من ثلاثة أجزاء : جزء سريع فى قالب الصوناتة المشتل على الموضوعين المتعارضين فى الاستعراض والتفاعل والتلخيص ، وجزء بطيء الحركة فى صورة الأغنية وينقسم بدوره الى قسمين مختلفين ويختتم باستعادة القسم الأول . وتستأنر الأوبوا فى هذا الجزء بالإنشاد الجميل فى معظم الأحيان . والجزء الختامى للسيمفونية مصوغ فى قالب « روندو » ذات اللحن المتكرر والأجزاء الاستعراضية والموسيقى فيه يفلب عليها طابع النشاط رغم بروز غنائيتها العارة .

والمشكلة التالية التى واجهها صديقى « صاحب المشاكل الفنية » هى أنه عندما أراد صياغة الألحان الشمعية العريضة فى قوالب البناء الموسيقى السيمفونى اختار لنفسه أصعب النماذج المحددة القواعد فى بناء الصورة الموسيقية . إذ اختار نموذج الحركة السريعة للصوناتة الذى لا بد أن يصاغ منه جزء واحد على الأقل من أجزاء السيمفونية وهو الجزء الأول عادة . إذ كما هو معروف عن هذا النموذج لا بد فيه من إقامة التعارض فى الطابع فيما بين لحنين يسميان عادة بالموضوعين :

الأول : من طابع خشن وتغلب عليه صفة بروز الإيقاع .

والثانى : ناعم ومن طابع غنائى ، يستعرضان فى قسم الاستعراض ويتناولهما المؤلف (أو يتناول أجزاء منهما) بالاستطراد والتفاعل لإبراز هذا التعارض ثم يعيد استعراضهما تحت أضواء جديدة تشعر المستمع بالاختتام فى قسم سمح به يقسم التلخيص .

ومشكلة الألحان الشرقية عامة أنها كلها تقريبا من الطابع الغنائى الناعم وأنسب للتوضوعات الثانية

كان يريد التثبيت من بعض المركبات الهارمونية . وقد بدأ في كتابتها في الربيع من عام ١٩٥٥ وانتهى من مسوداتها في يولية وأنجز كتابة الكراسة والأدوار الموزعة في ٢٨ أغسطس من نفس العام . وهي من أربعة أجزاء : الأول سريع الحركة دون أسراف في سرعته والثاني بطيء في حركته وغنائى في طابعه - والثالث سريع ومن أسلوب « اشكيرتسو » الخفيف الطابع يعقبه مباشرة ختام السيمفونية وهو سريع وواضح في سرعته .

والجزء الأول بارز الإيقاع ومن طابع شرقي جد واضح . ففي المقدمة الاستهلالية نجد المجموعة الأوركسترا ترمس عن طريق مركبات هارمونية راسية لتعاقب متكرر من مقام الأساس ومقام الدرجة الخامسة - صورة تشبه نقر الطبول قبل ابتداء الانشاد في الفناء العربى . ومن ناحية أخرى تشبه هذه الجملة الاستهلالية طبول « الزفة » التى اشترت إليها آنفا . ومن بعدها تستعرض الكلازينت اللحن الأساسى ومن ورائها التريات . ثم يستطرد خيرت فيشتق من هذا اللحن الحاناً أخرى ثانوية في مختلف الصور الإيقاعية ومن عدة مقامات مختلفة . ~~إدعاء~~ ^{إدعاء} من المجموعة الكاملة للجملة الاستهلالية ينهل إلى وقفة تحدد بداية قسم تنسج موسيقاه على أساس اللحن الأول في صورة « الفوج » ويعزف جد خافت : ويبدأ تفاعل آخر في صورة المحاكاة الكونترابنطية تتوافر على أدائه آلات النفخ الخشبية ينتهى إلى استعادة المقدمة الاستهلالية تختتم بدورها بتذييل إيقاعى من نبرات قوية .

وفي الجزء الثانى من السيمفونية استغل خيرت « دراسته » السابقة للبيانو التى سبقت الإشارة إليها وأدخل معها قسماً من لحن شرقي يشتمل على صورة حية مأخوذة أيضاً من حفلات العرس - صورة « رقص العصا » - ينسجها في هيئة تدرج في الشدة .

والجزء الثالث يستغل بلحن شعبي استعير من « رقص المناديل » المعروف بالإسكندرية ومعه أيضاً يستغل خيرت دراسة أخرى للبيانو . وينتهى هذا الجزء - دون توقف - بدقات متواصلة من طبلة « التنبالة » توصلنا مباشرة إلى الجزء الختامى للسيمفونية وهو مصوغ في قالب « روتندو » .

في صياغة هذا النموذج الموسيقى ومن أجل ذلك فيلزم المؤلف ابتكار الحان أخرى قد لا تكون شرقية في لونها لكنها لازمة لمقتضيات بناء هذه الصورة المحددة القواعد . ومن هنا كان الاشكال الذى صادفه خيرت عند كتابة سيمفونيته الثانية (الشعبية) .

ولكن يبدو لى أن أبا بكر كان يوجه عنايته الكبرى في هذه السيمفونية إلى استعراض الألحان الفولكلورية الأصيلة منها والمبتكرة على نمطها في توزيع أوركسترا لى ذى ألوان جد زاهية وبراز الأطار الإيقاعى الشرقى بكل تفصيلاته ونبراته وكل هذا يدور بالموسيقى ليرسم صورة شعبية من احتفالاتنا الشعبية . فكاننا هنا بصدد موكب من مواكب العرس التى كانت تسير في وقت ما بطرقات القاهرة ومدن الأقاليم في رهط من العربات التى تجرها الخيول تتقدمها عربة العروس وقد غطيت بقماش من الحرير المزركش وحليت بالأزاهير ومن خلفها عربات أخرى جلست داخلها باقى السيدات من أهلها ومن أهل زوجها . ويتقدم الركب فرقة من الموسيقى النحاسية بل أحياناً تجد إلى جانب ذلك فرقة من عازفى طبول « النقران » يتقدمها راقص بهلوانى يبدل الجهد في حقله يوانى عيشها طويلة في وضع رأسى وهو ينقلها إلى أكتاف كتفيه إلى الكتف الآخر ومن كتفه إلى جبينه تارة ، وحيناً يتلفها بأحدى قدميه .

وكان اصحاب العرس ينثرون على المسارة بين الفينة والفينة حبات الحلوى و « اللبس » فيتهافت على التقاطها الصبية في سرعة ونهم .

ولا بد إذن أن خيرت كان يسبح بخياله عند كتابة هذا الجزء الأول من السيمفونية في هذا « الموكب » - الذى يطلق عليه بالعامية اسم « الزفة » حتى انساق هو نفسه في « الزفة » فنسى موضوعه الأول ذا الطابع الخشن ليقم التعارض بينه وبين الموضوع الثانى الفنى فى طابعه . إذ لا نلتقى هنا إلا بموضوع واحد غنائى فحسب . لكن موضوعه الذى حسب الموضوع الأول يشجينا بفنائيته ونعمته عندما تستعرضه أول الأمر الكلازينت ومن ورائها التريات مثل أى موضوع ثان فى بناء هذا النموذج .

والسيمفونية الثانية (الفولكلورية) كتبها خيرت مباشرة للأوركسترا دون الرجوع إلى البيانو إلا عندما

ولحنه المتكرر يرمز الى النيل وهناك لحن آخر يرمز الى السودان كما يستطرد خيرت في أحد أقسام هذا الجزء فيورد استعادة متساقبة لموجز لالحان السابقة التي اوردتها في الأجزاء الثلاثة السابقة ويختتم من بعدها بلحن في صورة المارش العسكري .

وعزفت هذه السيمفونية عدة مرات هنا بالقاهرة ومن عدة قادة أيضا كما عزفت ببروسيا عام ١٩٥٧ وببهارست بروسيا أثناء المهرجان الموسيقى الدولي عام ١٩٥٨ كما قام بقيادتها جيكا زدرافكوفيتش في أداء لاوركسترا بلفراد الفيلهارموني بلفراد وأسند اليه والى هذا الاوركسترا تسجيلها في الاسطوانات بتكليف من وزارة الثقافة والإرشاد القومي للجمهورية العربية المتحدة . كما سجلت معها السيمفونية الثالثة والمتتالية الشعبية أيضا .

وعند عودة خيرت من روسيا في عام ١٩٥٧ بدأ في نوفمبر من ذلك العام كتابة سيمفونيته الثالثة - التي أهداها لموسكو - أجلا منه لما يقوم به أهلها من خدمة الثقافة الإنسانية في دائرة الفنون - وهي من مقام « دو » كبير . وقد أنجزها بعد ستة أشهر في أبريل عام ١٩٥٨ .

وهذه المرة لم يواجه خيرت أبه مشكلة من مشاكله السابقة وحتى نموذج الصوتية الذي تستغل فيه الألحان الشرقية استطاع خيرت فيه أن يدمج التعارض الواضح بين اللحنين الأساسيين دون حرج وليس فقط في الجزء الأول من السيمفونية وإنما أيضا في الجزء الأخير منها . وكأنه هنا أراد تأكيد جدارته هذه المرة في كتابة هذا النموذج حتى مع استغلاله الألحان الشعبية الشرقية في نسج نثائه .

أما الجزء الثاني من السيمفونية فقد صاغه في صورة اللحن ومعه تنوعاته . واللحن مستعار من سيد درويش بمسند أن أضاف اليه خيرت جملة قصيرة في نهايته ليقيم بها التوازن في رسم خطه الميلودي . وأجرى عليه سبعة تنوعات نجد الأول والثانية عبارة عن صياغة زخرفية للحن الأساسي وبالتالي لا يتمتع كثيرا من اللحن مع مزيد من انراء الاطار الهارموني في الثانية .

أما في التنوعات الأربع التالية فإننا نجد خيرت يعتمد فيها من اللحن الأصلي من طريق مختلف

المتكررات التفصيلية الهارمونية والكونترانطية . وأما في الصورة الأخيرة للتنوعات فإنه يعود بنا - وفق أصول بناء هذا النموذج - الى حيث بدأنا أي الى اللحن الأصلي في صورته الكاملة .

والجزء الثالث من السيمفونية « من وزن الفالس مع مقاصد درامية » - كما أشر المؤلف نفسه بذلك على الكرامة الموسيقية - وهو في الواقع يمد من نماذج « الموسيقى الفاصلة » (انترميدزو) التي تقرب بطابعها الدان والتخفى وراء قناع « الفالس » لكن هذا القناع لا يستطيع اخفاء طابع الحزن . والمقدمة التي تعزف في خفة الريش من الفيولينات في مستهل هذا الجزء تقرب من تصوير أعمق الآلام . ولعل خيرت يقصص عن ذلك جليا في ختام هذا الجزء بنضات طلبة النبالة « وتأوهات » الكورنو وكل هذا يذكرنا بوقع المأساة .

و « الفالس » الحزين الذي ساقه خيرت هنا بالسيمفونية أخذه عن مؤلفاته الليانو كما سبقت لي الإشارة بذلك ، وحي كتابته كان في غمرة من الحزن .

أما ختام السيمفونية فهو - كما قلت - مصوغ في نموذج الصوتية ويشتمل على الموضوعين المتعارضين تماما في الطابع : الأول من طابع إيقاعي خشن وفي صورة « مارش عسكري » ويتشبع بوشاح من الفئانية العذبة التي لا يستطيع خيرت أن يتخلى عنها أبدا في مؤلفاته بأسرها . وبشرب اللحن بعض الشيء من الألحان الروسية . وقال لي خيرت بأنه فكر فيه أثناء زيارته لموسكو عندما كان كل شيء من حوله في عالم المسموعات يدور في صور روسية . وأما اللحن الثاني فهو غنائي ورومانسي الطابع الى أبعد حدود الرومانسية المشبوبة ويسند أدائه الى فيولينة واحدة مفردة يتلوا دخول معها من بقية مجموعتها - وميلودية اللحن عذبة خيالية وحالة .

وفي ديسمبر عام ١٩٥٨ عندما كانت تعزف السيمفونية الثالثة للمرة الأولى ، كان أبو بكر خيرت قد أنتج « متتالية شعبية » لاوركسترا . وهي تتألف من « مدخل » في صورة « البشرف الشرقي » يقوم على لحن أساسي يتكرر لأربع مرات بفواصل

الآن الاطلاع على الموسيقى - اذ انها بالمانيا الغربية عند أحد الناشرين وجار طبعها - ولست ادري حقيقة اذا كان خيرت قد اعاد صياغتها مع تعديلها لهذا لا يمكنني الحكم النهائي على الكونسيرتو أو تحليله وخصوصا اننى لم اكن قد قدمته للمستمعين بحفلات الاوركسترا من قبل .

تلك اذن هي اعمال خيرت للبيانو وللأوركسترا كما عرفتها وقد تدرج فيها نحو النمو الفنى . ففى دائرة الاوركسترا نجد خيرت بعد ان بدأ كتابته الاوركستريالية فى الكونسيرتو الأول مستعملا رقعة كلاسيكية للأوركسترا منكشبة بمض الشئ فى عددها وعدتها . قد وصل الى استغلال الاوركسترا الكبير الذى كان يستقله كبار الرواد من عهد الرومانسية ومن العصر الحديث .

وتمتاز توزيعات خيرت بالتلون المتعدد وبمختلف الظلال التى تبرز بصفة خاصة من حسن استغلاله آلات النفخ الخشبية على حين انه كانت تعوزه مثل هذه الدقة فى استعمال الآلات النحاسية (النفير والترومبون مثلا) . كما كان يعتمد كثيرا على قسم الآلات الإيقاعية ولكن بغير افراط .

وكل ما قلته عن أسلوبه الحضرى بصفة عامة - فى معرض حديثي عن مؤلفاته للبيانو - يصدق بصفة خاصة على أسلوبه الاوركستراى . ففى اختياره لالحانه الشعبية نجده هنا ايضا يتجه نحو المدينة : « الزفة » (بالسيمفونية الثانية) ورقص العصا والرقص الاسكندراني وحتى اغانيه الشعبية التى أوردها « بالمتالية » هى ايضا من اغاني المدينة - مدينة القاهرة .

اما فى دائرة الموسيقى الفنائية فاني اجد خيرت ابتداء من عام ١٩٦٠ الى وفاته فى عام ١٩٦٣ كان قد بدأ يهتم بالكتابة الفنائية من بعد اعراضه عنها . فقد كان اعراضه عنها أول الامر انه وجد مجتمعنا لا يعرف بل ولا يعترف بأى موسيقى غير غنائية فكان عليه أولا أن يزيل هذه الفكرة من عند المستمعين . وخطوته التالية هو ان يقدم اليهم لونا رقيقا آخر من الموسيقى الفنائية . فهناك اغنيته

من أجزاء استطرادية ميلودية فى طابعها ومع تحويلات مقامية مناسبة . يتلوه جزء بمسوان « ميلودية وعزف من القانون » اعتمد فيها المؤلف على لحنه الذى كتبه للبيانو عندما كان فى العاشرة من عمره (١٩٢٠) . ومن بعده يبعد الى اداء تقاسيم من « القانون » . اما الأجزاء الخمسة التالية فهى تمثل اغاني قديمة شعبية ومصرية تتعاقب فيما بين سرعة حركتها وبطئها . وقد حرص خيرت على أن تتمكن توزيعاتها الاوركستريالية من إبراز كل الصفات الشخصية لكل واحدة منها . وقد أراد فوق ذلك أن يحتفظ بروحها الاصيلة ومن أجل ذلك فهو يستعرضها أول الامر مجردة تقريبا عن عمليات صنعة الأسلوب الا فيما يتعلق بشئ بسيط من الاستطراد الذى يناسبها ويحفظ لها كيانها الميلودى . لكنه عند استعادة استعراضها فى النهاية نراه يشرى نسجها الموسيقى بهارمونية مناسبة .

وقد نالت هذه « المتتالية الشعبية » الجائزة التشجيعية للدولة لعام ١٩٦١ م .

وقبل « المتتالية » و « السيمفونية الثالثة » كان خيرت قد كتب من المؤلفات الاوركستريالية افتتاحية سيمفونية بعنوان « ايزيس » فى عام ١٩٥٦ تصور أسطورة « ايزيس وأوزوريس » وفق رواية توفيق الحكيم وقد عزفت بالقاهرة فى نفس العام وتكرر عزفها بموسكو عام ١٩٥٧ .

ومن بعد « المتتالية » قام ايضا فى عام ١٩٦٠ بكتابة « افتتاحية شعبية » تعتمد على ثلاثة الحان لسيد درويش . وعزفها أوركسترا القاهرة السيمفونى مرتين : الأولى بموسمه عام ١٩٦٠ والثانية فى يولييه الماضى ١٩٦٣ .

وأخر مؤلفاته الاوركستريالية « كونسيرتو البيانو الثانى » وقد عزف مرة واحدة فى يولية الماضى . وظاهر فيه نضوجه الفنى من ناحية صياغة المصاحبة الموسيقية الاوركستريالية لكنها بدت لى عند الاستماع اليها طاغية على دور الآلة المفردة (البيانو) حتى بدت هذه الأخيرة هزيلة بالنسبة الى المصاحبة مما دعانى أن انبهه الى ذلك لكننى لم استطع حتى

والاستكانة للآلة البيتية . وربما كان من نتائج هذا قلة ميله للكتابة لمجموعات الحجرة .. وخصوصا رباعية الوترية ، تلك المجموعة التي داعبت خيال معظم المؤلفين عبر عصور الموسيقى الى اليوم فانها لم تغز بتأليف واحد منه حتى الآن .. » .

كان هذا اعتقادى حتى قاربت الإنتهاء من هذا المقال عندما علمت من زوجته ومن صديقى صالح عيدون بأنها عند جمع أوراقه الخاصة بمكتبته بالكونسرفاتوار قد عثرا على كراسة موسيقية نهائية (فيما عدا ثلاث صفحات أخيرة موجودة بالمسودات) لرباعية وترية كتبها ابو بكر ومات وهي على مكتبته بالمعهد .

وكل هذا من شأنه ان اعيد النظر فى موسيقاه للحجرة عندما تمكن من دراسة هذه الرباعية وعندما نستطيع اخراجها وإدائها .. ولكننى أتوقف هنا عند هذا الحبر اللامع منه حقيقة واحدة وهي ان ابا بكر مات وهو يعمل للموسيقى .. مات وهو ينجز تأليفا موسيقيا من النماذج الرفيعة .

وفى الحق عاش ابو بكر للموسيقى لكنه لم يحترق بها إلا من هم رغبة فى احترافها فربما كان بشيئة من الكبرياء موسيقيا محترفا ولكنه بأهدافه ونزوجه نحو الفن الموسيقى الرفيع كان عليه حينئذ - مثل كثرة من الفنانين فى بلاد أخرى فى الأزمنة الماضية - ان يتردى فى الفقر والعوز . من أجل ذلك كان عليه كما فرض على كل واحد منا احتراف مهنة أخرى يكسب عيشه منها وبالتالى ان يصبح موزع النشاط .

واذا وجدنا فى موسيقى ابي بكر خيرت بعض نواح من القصور الفنى مثل ضعف التفاعلات الموسيقية أو بساطة الهارمونية الى حد أدنى من اللازم فى بعض الواضع فلا بد ان نذكر انه لم يتح له الوقت للتفرغ والتعمق فى دراسة الهارمونية أو أصول التأليف . بل كان فى أواخر حياته لا يجد أى وقت لمطالعة كتاب من كثرة مشاغله الإدارية والمعمارية والموسيقية وكثرة ما كان يطلبه منه العامة والخاصة وجهاده المضنى والمزير من أجل تثبيت المعهد الذى مات به وبين طلبته الأوفياء المخلصين .

ففى ذمة الله يا ابا بكر والى الملتقى عندما ياذن المولى جل وعلا .

بعنوان « نظرة واحدة تسعدنى » للانشاد من طبقة الصوت النسائي بمصاحبة البيانو ١٩٦٠ . وفى نفس العام كتب لحننا ليغنى من مجسوة المشدين (الكورال) المشتعلة على الطبقات الصوتية الأربع : سورانو ، كونترالتو - (وهى اصوات النساء : الحادة والغليظة) ، تنور ، باص (اصوات الرجال الرفيعة والغليظة) ولكن هذا الانشاد كتب دون مصاحبة الآلات اطلاقا على نحو الانشاد الكنسى القديم

وكنت قد طلبت اليه ان يهتم بالأغنية الرسمه . فهناك اشعار للعرب والمصريين يمكنه الاختيار منها ولحنها .

ففى اول يناير عام ١٩٦١ انجز وقفا لذلك « كاتانا » بعنوان « ضراعة » اختار ابياتها من اشعار ابي العتاهية صاغها ايضا فى صورة غشاء كورالى ولكن بمصاحبة الأوركسترا هذه المرة . وقد مزفها أوركسترا القاهرة السيمفونى فى صيف العام نفسه .

وفى ٣٠ أكتوبر من نفس العام (١٩٦١) كتب « موشحا » اندلسيا قديما لغناء الكورالى والأوركسترا عرفت لأول مرة فى ٢٧ أبريل عام ١٩٦٢ .

ومن هذه الأعمال الفنية الاستثنائية التى بدر لها ان تصبح حصيلة من المؤلفات الفنية بوقاته المفاجىء والمبكر - تتضح ايضا كل صفات أسلوب خيرت : الميلودية الجميلة ذات الخط الطويل والمتدفق والانتقالات الميلودية فى حركة متصلة ومتدرجة فى ابعادها الموسيقية مما يجعل الفناء سلسا جميلا .

اما فى دائرة موسيقى الحجرة فالى جانب صوناتة الفلوت والبيانو التى اشرت اليها وسداسى للفلوت وخمس آلات وترية (من الأسلوب الكلاسيكى فى مستهل حياته الفنية) ما لبث ان حوله فيما بعد الى فيولينة مفردة بمصاحبة الأوركسترا الوترى فاننى لا اعرف لآبى بكر اية مؤلفات أخرى او ترقى فى الأهمية . حتى اعتقدت فى العام الماضى عندما القيت محاضرة بشأن مؤلفاته بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى (٢٤ أبريل ١٩٦٢) بأنه ربما « لكونه رجل مجتمعات ومشاكل متعددة النواحي » يبدو وكان مشاغله لم تدع له المجال غالبا للراحة

ها انا اذنو الى نفس الرؤى ..
ها انا اشفى على نفس التراب!
ها هو الشهد حول قائما
لم تقير منه أيام العذاب
وكان القلب لم يعرف به
حسرة عاش بها عبر الشباب
حسرة لم تنطفى، نيرانها
وشبابا راح من غير مآب

اذ وقفنا لوداع صامت
وحوائينا العيون الفاحصات
وعلى صدرى حديد راسخ
وعلى وجهى فتاع من ثياب
وبقلبي وعشبة لا تنتهي
ولهيب أشعلته النظرات
وسرت في راحتيها هزة
في التقاء لم يزد عن لحظات
خلفتها أيام عمر ضائع
سوارى في ظلال الحسرات

يا اسرع الى سبارة
وانا في غمرة الوجد العصب
كنت عنها ذاهلا في لوعتي
وكانى كنت في حلم غريب
كل ما اذكره .. نافذة
خلفها وجه يقطيه الشحوب
خلفها عينان في لونهما
تتمشي زوقة البحر المهيب
وفم منفرج عن وعشبة
تلاقى الصمت فيها والنحيب
ويد تهتز في ايماءة
مثلا تومي، شمس بالمقرب

ثم ولي عن عيوني نورها
حين أصبحت وراء المنعطف
ادعى الصبر وصبري واهن
وفؤادى في ضلوعي يرتجف

واذا بي غارق في حيرة
لست أدري أين أمشي أو أقف

كل هذا راح عني وانقضى
كصدى الصيحة يدوي في الجبال
رددته برهة أحجارها
ثم رذته مريعاً للزوال
وإذا الدنيا فراغ شامل
لغوا صمت عسير الاحتمال
وكان الأمر حلم خادع
وكان الأمر وهم وخيال

بيننا بمد سهل وجبيل
وبحار بحار بصير
وحدود حدود تدعى
وسعوب عن سعوب يفتدس
ومسخور بجلبد يكي
ورمال بهجر تشتعل
وطربى شامع لا يضيئ
سلاسل من حوائط الامن

بيننا تنهض أعياء تقال
وقيود راسخات كالجبال
ونفوس غافلات لا تمي
وأراجيف وأقوال تقال
وفوائين كسبتها صفرة
من جهود وهزال وافتعال
تقتل الأفراح في مولدها
وهي في النفس جنين ماتزال

بيننا ينهض صدى فاجع
بيننا تنهض مأساة البشر
وانفصال بين عقل قادر
وقصور فادح لا يفتقر
وسؤال حائر هل أمرنا
باختيار أم قضاء وقدر

الطريق الحق نهج واضح
أم شقاء وظلام وحفر
وشراك خادعات نصبت
في خلفه ودهاء وحذر !

ملؤ سمعي نبرات أرسلت
في أنياب .. كغزير الجدول
أو كاسراب طيور حجرة
تنفخي للصباح المقبل
بعثت في النفس أشواق الصبا
واحاسيس الشسباب الأول

ملؤ عيني بسمه وضاعة
كشماع الشمس عند المشرق
وشقاء ظالما رابتهما
وهي تبلو في بهاء الشفق
يستبينني كل ما جادت به
من حديث ساحر منطلق

تكتسي الألفاظ من رقتها
والعساني من صفاء الروق
وكانني قائم في روضه
من سنا النود وروح العبق

ملؤ قلبي نظيرة اخاذه
شمعتني في نطاق أسر
وعيون كلما طالعتها
غبت فيها عن وجود الحاضر
يتلاقى الليل والبحر بها
رغم اشراق الضياء الباهر !
غلبيت في غرور التائر
ودعت في شعور الشاعر
حملتني فوق امواج الهوى
لرحاب ما لها من آخر

لست انسى ليلة جادت بها
غفلة الايام من قبل الوداع
وبها النيل في روعته
وجمال البدر من غير قناع

وسكون الليل لا يقطع
من حوالينا سوى خلق الشراع
ليلة هامت بها احلامنا
مثلما هام شعاع بشعاع
ليلة طالت بها أشواقنا
وانا منك على قيد ذراع

لست انسى حينما سرنا معا
نرقب الأهرام في صمت عميق
وابو الهسول يرأى خطونا
مثلما يرنو صديق لصديق
ثم قادتنا خطانا عنسوة
لنلاقي مركب الشمس العتيق
ربما قد سيرتنا نحسوه
لسته باح لنا عن سره
فمرقنا كيف نجتاز الطريق !

بينما نو احسنت ايامنا
خطوة كي نلتقي ، أو خطونان
بينما برقة ليس بها
غير تحديده زمان ومكان
بينما طائره نفسانة
يهلوى دونها قيد الزمان
تستمد العزم من اشواقنا
وهي تمضي من عنان لعنان
فاذا كل عسير هيسن
واذا العيش صفاء وامان

هذه الأحلام ما أعدها
حينما تخفق في ليل العذاب !
كجناحي طسائر منطلق
يتعالى فوق استار الضباب
ملؤ جنبيه قوى جياشة
ورؤى تحمله فوق السحاب
غير أن الأرض ترنو نحوه
وهي تبلو في هدوء وارتياب
فنداء الأرض أمر واقع
وختام الأمر لا يعلم .. تراب



هل نكتفى بالقيم الأدبية وعدّها...؟

بقلم : و.و. روبسون
ترجمة : غالي شكري

ARCHIVE

معهم أولا ، أن المعايير الأدبية ليست بكافية وحدها لأن نقرر متى يمكن أن ندعو عملا ما ، عظيما ، كما نلهم لانيا ، أن هنسك من يميزون بين الأعمال الأدبية - في تقديم - على مسعود ما يستمدونه من النقاد ذوي الاهتمامات النفسية والاجتماعية ، إلا أننا لا نستطيع من كلا الاقتباسين أن نحصل على النتائج بصورة إيجابية . « اليوت » يزعم أن الأمر قد أصبح واضحها ، وبدعونا التي تذكره فقط . ولكن الاقتباس في الفقرة التالية قد أثار الإشارة إلى الجانب السلبي بصورة واضحة ، وأن لم يكن للاستشهد بارتباط النقد بالأسف عند كوليريج والإخلاق عند أرنولد ، وبانفصال أو التبع الذي لاحد له عند باتر . ونحن نستطيع أن نخمن ما يمكن أن تدميه الكتابات النقدية - التي تبدو كما لو كانت خالقة للعمل الفني من جديد - من أن هذا العمل أو ذلك « تعبير ذاتي » كما نستطيع أن نخمن أن مقدمة الدكتور جونسون إلى الأدب (وجونسون هو موضوع محاضرات اليوت) تفهم تناقضا مع ما ذكره من مضمون التعبيرين « الصباير الأدبية » و « التقييم الأدبي المعنى » . وقد صرف اليوت فكره فيما يبدو إلى ممارسة جونسون لأبحاث الشعر ، ووضع يده على التناصير التكنيكية التي أحمل البحث عنها . وليس غريبا ، أن يرتكز بمعدل على ما جاء في مقدمة جونسون إلى الأدب ، من تشيخ وتخصيصه ليصر على القول بأنهما الدرس الذي نلهمه من هذه المقدمة ، والحق أن النقطة الرئيسية الجديرة بالبحث عند جونسون هي إلى أي حد كان مظهره في البحث عن علاقة

فقرتان من نقد ت . س . اليوت ، استغرنا في ذهني لسنوات عديدة ، وسوف أستعملهما ، هنا ، كنقطة بداية . في محاضره تحت عنوان « الدين والأدب » نشرت عام ١٩٣٦ يقول اليوت «إن عظمة الأدب لا يمكن أن تعتمد بالمعايير الأدبية وحدها ، بالرغم من أننا يجب أن نتذكر أنه لا يمكن الخلقة بين الأدب ولغيره إلا بالمعايير الأدبية وحدها » . وفي مجموعة من المحاضرات حول « جونسون شاعرا ونافذا » يتابع ملاحظته بقوله : « في أيامنا هذه أصبح الاهتمام بالنواحي النفسية والاجتماعية في النقد الأدبي ، هو الشيء الأكثر وضوحا . ومن زاوية ما ، فقد ألفتني مجسالات الناقد وزداد خصوصية ، وتأكدت أهمية الأدب - على خلاف ما يظن - علاقة الأدب بالحياة ، غير أنه من زاوية أخرى نلاحظ وجها آخر لنفس الظاهرة ، هو اهتمام التقييم الأدبي المعنى والاهتمام التقدير الحسن للأعمال التي تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الفنية الخاصة . وقد نتج هذا التدهور حين أصبحنا نراينا الأدب يقيم على ضوء اعتبارات غير أدبية » . هاتان الفقرتان ، لآمالجان بالطبع ، نقطة واحدة ، ولكنهما يعبران عن فكرة متعددة وهي أنه توجد « قيم أدبية معلى » و « معايير أدبية » تؤدي إلى « التقدير الحسن للأعمال التي تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الأدبية الخاصة » ، أي أننا

من الملحق الأدبي للتاسيس . وفي هذا المقال يشارك كايه ما جاء في مقال روبن ويليك الذي نشرته « المجلة » في عددها السابق في باب « المجالات الإنجليزية » .

الأدب بالعناية ، ولا شك أن جونسون - كازي ناقد كلاسيكي على الأقل - قد لاحظ أن مشكلات طقعة الأدب ترتبط بما يمكن أن يفسه الأدب الجديد . وأن « الفروسي الطقوس » بحاجة إلى عبارة واحدة تعين قيمته هي أننا « نشعر - معه - دائما ، بقوة الأشواق الإنسانية ، وروعها ومعناها » .

إذا كنت قد أعطيت تعبير « القيم الأدبية المعلى » بسلامة استهلاك كبيرة ، فليس ذلك لاني أذكر أن هناك شيئا بهذا الاسم ، بل لأن تصورنا لهذه القيم يتنوع - القصور - ولأدب إن استخدما تعبير « الأدبية المعلى » يمكن أن يكون أكثر احتكاما ، إذ ينبغي أن نضع هذا التعبير في اعتبارنا بصورة محددة حتى نستطيع حماية الشعر الفاضل - على سبيل المثال - من المصلحات التقليدية للنحو والعرف ، بل والهجاء ، ولذا كنا نستطيع أن نطو إلى أمام « فنتسي لهذا الشعر ميراث وجوده بما يمكن العثور عليه في « الاستخدام الحديث للغة الإنجليزية » عند فوير أو أننا نلجأ إلى التفكير في تعويبات جويل وهودج وما استضافاه إلى اللغة في كتابهما الصغير « القواعد فوق تلك » ، وبالرغم من ذلك فإن بعضا من التسولات الهامة يظل مرتبسا بنا . كيف نتكهن من كتابة الأدب ونقده ، بغير أن نلج في أخلاق جسيمة ، إذا جازنا مجموعة من الأحكام (البنية بدورها هي مجموعة ثابتة من القيم) على مؤلف ما ، من حيث منهج الطلي ، وأهمية موضوعه ، ومكانته من الحركة الأدبية ، وهدفه من الكتابة ، وما إذا كان قد نجح أم أضحى في مهمته . إن أصحاب الاتجاه الأسلوبى يقولون أن هذا مجال دواستنا ، غير أنه ما من لدخل الاختيارات الخاصة بالمؤلف والتساؤل حول نسبة الإخلاق أو النتائج التي يتورطون فيها ، حتى ينتهي بهم زعمهم إلى ارتكاب جريمة في حق النقد الأدبي وهي الانغماس به إلى مستوى الإحساسى المادية ، وهذا يتكلم اليوم حول « المستويات » الأدبية - فإنه يتردد دائما على الأثر على مجموعة من القيم الأدبية .

إن الإصرار على التعبيرين : « المستويات الأدبية » و « القيم الأدبية المعلى » هو نوع من التأكيد على أهميتين التمدد الأدبي الصحيح . غير أن هذا التأكيد لا يعطى جوابا شافيا لهذا التساؤل : ما هي قوانين المطابقة بين القيم النقدية والمصطلح الأدبي ؟

ويبدو عند البعض أن صفاته هذه القوانين ليست أمرا غريبا فيه ، بل أنه شيء مرفوعي وغير مستعجب . ولكن الحقيقة لا أقول أن التحليل الواسع المعلى لمفردة « قول ستاف » لأجبار يتجاهل أن الموسيقى وضعت في جانب غيرها من العناصر لتجسيد شخصية « قول ستاف » وهدفه . أنى لا نستطيع أن نقرر بأن « هنري الرابع » لشكسبير مساوية أو معادلة أو بديلة لمجموعة من القيم الأدبية المعلى ، ففعل . أن نقاد القرن العشرين المتخصصين في شكسبير يلاقون مشكلة كبيرة في محاولة التعرف على جوهر شخصه . ولقد قيل من « فول ستاف » أنه « مجموعة من الرموز تدعى في فصحى » أو أنه « تطبيق لمجموعة من العناصر المتطورة في الدراما الشعرية » والحق أن أصحاب هذه التفسيرات لا يميزون لأنفسهم القول أن « الرزية والتلوذ » هي الأساس في كون هذه الشخصية لرجل دقيق مثلا . ولا شك أن التعدي لشخصية « فولستاف » ككل ، ومن واقع النص التشكسيري ، يختلف تماما عن التعدي لمفردة الجار الواسعية . .. أن في الناقد لمرحلة « هنري الرابع » يتضمن بعض المفاهيم التي لا يحتاجها الناقد الموسيقي الجار .

إن « القيم الأدبية المعلى » يمكن أن تكون تعبيراً مفهوما لو أضيفت إلى خزينة أصحاب المذهب الجمالي « الواهم » ما هو هذا المذهب بالضبط ؟ (بالنسبة للافانك بالآداب) الحق ليست أدري . أنه لم يعد واضحا في أى مكان . يقول إلى أنه ليس ملحقا ، بل هو انتهاء تر حالة تراها عند فلاسفة تنطبق

الكلبات التي تروى التجربة الفنية ، كما ننظر إلى أداء صيني ، كيف يمكن أن يكون ثمة تجربة جمالية معلى في الحياة التي نعيشها أو تصور وجودها في « متصفه مارس » أو « مرافقات ديونيزوس » أو « موت إيلان اليتش » ؟ الحق ، ليست أدري ذلك أننى على يقين من أن تجربتنا العقلية في هذه الأمصال

وغيرها من الآداب العقلية ، لا يمكن اعتبارها مجرد بارقة من الجمال لتنسب إلى بصيرة شافاه ، ولا علاقة لها بالمادة الإنسانية الغام ، أو أنها بلا معنى ولا تعبر عن احتياجات بشرية .. والأه ، فكيف نقيم المقارنة بين عمل أدبي وعمل أدبي آخر ، بغير أن تكون المقارنة بين الأدب والحياة ، هي الميار الحقيقي للتقييم الثاقان ؟ الآن العمل الفني شديد التردد ؟

أكد أقول لأجنبي شيئا البتة ، من الاتجاه العام للجماليين في قسمهم للأدب إلى فالمسة « الفن الخاص » .. فإن منظر التمثل وإيمان الفكر في تجربتنا يؤكد أن ثمة لافانك بيتنا وبين الفن ، فالطبعة الخاصة للفن لا تعرف التصرف ولا ترفض

التعطيل ، فقد خلقت بقدره بشري وفق أنراخي محددة وفي ظروف ملوكة ، وداخل نطاق مصطلح أو قالب معين . ونحن نعلم أن هذا المصطلح أو القالب يتغير دائما في رحاب واسعته وإلى أحوال مختلفة . ويعدد الكتاب أحيانا أن تعريفا بقلبه ومصلحته كقوله رئيسي من التجربة التي يفهمنا لنا ، كما يلحظ في « لورنس البصر التي تشكو لنا موت طيها الصغير » عتدما رولف - « والتيتش » لهذا النوع ، للاحقة في بعض اشعار لورنس التي يبدو فيها كما لو أن أراد أن يثبتها القالب تماما حتى تشترك في التجربة الشعرية بل هو يعرفنا على ذلك . وهناك حالات أخرى متشابهة تزداد تعقيدا أو تفل . وفكرة إيقاف الشك الشهيرة لكولريج قد حلت أساسا في إطار من الاستشهاد بالخيال الدرامي ، تنوع تلقى من الإيدان الذي يوجد

بطبيعته أثناء عملية التعلق حيث يأخذ في التجربة الفتيحة اشكالا عديدة من البسطة . غير أن هذه الحالات جميعها لاوول في وعى الناقد دائما ، ماذا نحن فالقول بعمله أو ماذا يعمل لنا ، ولتناه نضعه القدره على استرداد وعيه في أى لحظة . نحن نستطيع أن نتخيل مشاركتنا فيها بلغ ، إلا أننا نستعيد حالا مولف التفرج . وربما نستطيع أن نكون مشاهدين ومشاركين للتجربة في آن واحد وهذا شيء قريب مما أفرحه الفن الحظير . ومن الطبيعي أن أكبر الدرجات لا ينبغي أن تكون نصيب « نوع » العمل ، بل يجب أن تتضمن عنصر التجاوب العميق . أن لدى انطباعا حول التجربة الفنية عند الناقد المصروف جورج سانتيانا ، أحس بأنه يعيش معها كشاهد أو متفرج . وفي مثل هذه الحال ، أن نتحدث من تحول إلى حالة التفكير والتأمل مادام أنه لم يترك التجربة فف . غير أن هذا اللون من النقاد يكاد يكون نادرا . فالملانة الحقيقية في الفن أقرب إلى الارتباط المحوى أو الارتباط القصوى ، منها إلى التعبير المقترح « التأمل أو التفكير » . ومازلت أعتقد ، أنه ليس هناك من جدير بهذا الاسم ، إذا لم يستمد أبعيته من معرفته الكاملة بالورد الذي يقوم به .

على اني لا اريد التوقف عند الاشكال المثقفة في التجربة الأدبية ، فاني بعضي العائلات ترى ان ما يجب النقد الأدبي في عمل فني ما هو أشبه بالأسرار الغامضة ، فالتشكك فيه من الصعوبات البالغة ان يبين النقاد بالتفصيل لماذا يجب بهذا العمل بالذات . وهناك أدوات معينة من الممكن ان ساعدنا على تقييم الفن . كالسيرة الشخصية للكاتب - ولتقريب يرونها لتأليف في المثال الى داخل العمل . هل يمتد - مثلا - ان تصرف في الصورة الشخصية « لهنري فيلنجن حتى نقيم كتاباته ؟ يجب فوراً : معاً هنا نحن لا نريد الخروج عن «الزوم جونز» بل نود التحقق . اننا داخل العمل . من نجاحه من نعرفه من فيلنجن كدائن ، حينما نعرفه لعمله ككاتب ، ذلك اننا لاستطيع لسوء الحظ ان نقوم بعملية تسجيل مع لأممنا أثناء تحليلنا النقدي . لاشك اننا نستعين بمعلوماتنا الشخصية بصورة تقريرية ولتكنها نقل في الخلفية من رؤوسنا تفهنا لثنا الكثير من جوابات هذا الفنان في أدبه . ان الادب عليه بالتحقق الاستاتي - وكيف يمكن ان نصله انشائنا باستقلال عما نختزنه من معارف استاتيية ؟ كيف يمكن ان نتلوه وان نلهم عملا استاتييا بالذات لا طلاقة لها بالإنسان ؟ يبدو ان ثمة مفاعلة في رأي الذين يرفضون أية « عوامل مساعدة » للثقافة الأدبي من خارج العمل الفني ، والا فكيف نعرفه من سبيل المثال ما اذا كان الفاعل في مستوى نقالي جيد ام لا ، ما لم نعرف لماذا يقرأ اشعار ديكلان توماس او لماذا يرفضها . وهل مكانة توماس في النقد مطابقة لقيمة شعاعه ام لا .. الخ .

كذلك فان الموضوعية الصارمة التي يطالب بها الجماليون في الفن ، شبيهة بتلك الموضوعية التي يطالب بها الأخلاقيون ، على الرغم من تناقض الطرفين . فالقاريان يطالبان بمجموعة من القيم الثباتية ، المثلثة ، الثابتة . وكالهما يؤكد ان هذه القيمة او تلك لا توجد الا في داخل العمل الأدبي ، وفي تم يستغل الي تنقيحها عندهم في التقييم الصحيح لاشئ في خلفية الطود . ولما لا تشك لعلة ان الادب ينقسم قيمه اخلاقية في داخله ويبدو لي انه لا خلاف حول مجموعة من القيم الأساسية في الادب غير ان الدكتور ليفز ياتي وسط تلك المياليات والمسوح المسحكة كاتيل فصحى لا يمكن تسميته بالأخلاقيات العادة . ومعنى ذلك انه يرفض تشبها مع اتجاهه الاخلاقي العاد الكثير من نماذج الادب الهامة . بينما نحن نرفض احد أعمال الدكتور ليفز النقدية لما تحتويه من قيم خفية مضمدة . بالرغم من اننا قد نختلف مع تلك القيمة . ان تقييمنا للقيمة الاخلاقية في الأدب ، ينبثق من الدور والمعالجة التي يمكن ان ينتمى لها او يرفضها فيها . ولكي نأخذ مثلا يرد على الفن بصفة عامة ، الى اى مدى نخرم أعمال لورنس الحياة اذا فورنت بالقدور التي يؤيده المستسيح على ب « اجهاض بسيط » في « بنات القسيس » ؟ ان الاتراضات الضخيرة التي يمكن ان نصلها سوف ترد على الدكتور ليفز بان الموضوعية لا تقتنى مطلقا من نسبة القيم الاخلاقية .

نقطة أخرى ، حول المصطلحات العلمية . انه ان سئوه حقل الجماليين ان نجد كلمة الاخلاق في القرن الماضي ، تعني القيم الانسانية الهامة التي كان يلقي بها الادب العظيم الذي ما يزال يفرغ علينا مقلته . والانتشار الواسع لهذه الكلمة عند القاريين انها مجموعة الركات الروحية « المثال » التي تتوحد في الحياة . ولا ريب انه معها سادت الأحوال الروحية لكثير ، تبقى لديهم بعضي هذه الركات بالرغم من ضاعتها . ولا يتفق أدب - ايا كان مذهبه من المشرق الاخلاقي ، فالروائي والطبيعي وغيرهما يحاولون تقديم مستويات مختلفة من القيم الاخلاقية في آتيا « حقيقة الحياة » . اى حقيقة الحياة يمكن ان تكون في العمل الأدبي ، اذا تجاهل التجربة الاخلاقية للانسانية كلها ؟ انها لمضية بسيطة ،

القول بان الانسان اخلاقي بطبيعته . وقد أكدت هذه الحقيقة الاعمال الواقعية والمطلون للواقعة والروائيون على السواء . ومرة أخرى يقول الاوصياء على القيم الأدبية الحضي ان تلك الاعتبارات الخارجة على العمل الأدبي تنقده قيمته الحقيقية ما دامت هذه القيمة لا ترتفع ولا تنخفض عن المستوى الانساني العام . والحق اننا لا ننظر الى قيمة الأدب ، من موقف المستوى الحضري للحياة ، ولكننا نطالب بان تكون القيمة الانسانية هي جوهره الأدب وروحته في مجال التقييم . ولو كان فلوبر على غير ذى هذه النقطة وهو يصمم الصغير الازدوبي لكن مضطرا . من هنا يكون السؤال ما اذا كانت الاحكام الاخلاقية تعد نقدا أدبيا ، ام انها مجرد دراسات في علم الاخلاق من خلال الادب ؟ . والجواب انمى لمة نقد اخلاقي ، بل يوجد تقييم شامل والاخلاص احد عناصره الهامة . وبهذا لا تكون هناك قيم اخلاقية معلى او قيم ادبية معلى وانما فيقسم نقدية انسانية عامة . والمثال المألوف لامة الناس هو : هل القول بان عمل « لن الصفيير » في « دكان الصحاب القديم » كزينة ناعمة الخس ، حكم اخلاقي ؟ ان ديكتر في احترامه لفنه وقرانه لا ينقل اليها ما يستوي لفرورنا بحسب ، انه يقدم لنا مختلف العناصر المعلقة للحياة كما يراها . ومن ثم فنحن نتوقف في التبسيط المتليل عندما نحكم على العمل الصغير بآية الاخلاقيات متجاهلين الهدف الاستاتي الكبير الذي يومية اليه الكاتب في النهاية ، وهو انه لا يريد لنا نفس الصغير . وهذا هو الميعسل في الحكم على الرواية الواقعية .

وهناك فريق آخر يقول بان هذا يعقد على الاعمال الفنية التي تصوغ أحداثا تاريخية حسنة . ذلك ان الصلة الموضوعية بين خامة « الحرب والسلام » وبين كونها الراهن تجعل من القيمة علينا قبل ماها حجة ونصليا لاننا لم نره ، وبخاصة لان نراه . وأبعد ان هذا الاثر في ، يجب ان يؤخذ بعين الاعتبار في اى عمل أدبي آخر ، اى انه لا يصح هنا اذا لم تتسفر علينا وبين الصلة الموضوعية التي ننسج خلالها بان مآثره نحن بحاجة الى رؤيته من جديد على نحو آخر . والقيمة الجديدة للاشياء هي معيار الادب العظيم . وقدعيا قال وردزورث « النوم يدعى أحس بالنهاية » ، وقال هاوسمان « الليل ينتجهم بسرعة » مترجمين احاسيسهم ازاء الانقلاب الشموري الذي يعنيه الفن عن الناس عندما يصل بنا ونصل به الى اعماقه الخفية .

ان من عريس تطيم الادب للشباب ، و دخل معهم في معارعات عامة حول كل الموضوع ، بقاد يؤمن بان اخلاص الفنان حسو القيمة الوحيدة التي يحاول الجمهور الحصول عليها والتفاعل معها . خير ان شبابتنا لوئك يطمعون الان تحت سيطرة السفسطائيين من أصحاب القول « العبدية الوادادبية والذين يستعرضون الكتب . والعقاد الشباب على صواب في اعتراضه من هؤلاء ، وانما اعتراضه على ذلك . ولا شك ان كلمة الاخلاص عسرة ببورها لسوء الاستعمال . فقد يطالب بها البعض من الزاوية السيكلوجية فيدا ان يكون الفن « لذاته » هو محور انتقاد الجمالين ، يصبح الفن تعريفا بمعالجة الفنان النفسية عند السيكلوجيين . ولهذا ترتفع أهمية الحياة الخاصة للادب الى درجة خيالية . وهذا مجرد خطا ان الاخلاص لا يوفق بالصنق مع النفس فقط ، ينبغي ان نلتنا مصادر العمل الأدبي ايضا على نسبة هذا الاخلاص . اننا لاتعندل تثيرا ان السيد فيليب سبنلي نأقر في اعقاب قلبه ، وكتب الشعر . لاننا نعلم انه اني نقرة اخرى الى الشعر الإيطالي . ومن هنا لا يكون الاخلاص هو المعيار الامين لتقييم الفن .

في كثير من الأحيان كنت افكر في استبدال تعبيرات الفن الفاعلي أو الفني ، والان يجب ان اصيغ كلمتي « الاخلاص » و « الاخلاق » لان امثال هذه التعبيرات سوف تصادم ، غالباً بضمير الفنان . بالرغم من انني لست اتسنى ان هذه التعبيرات يكون ولها على قلب الفنان ، اذا قورنت بما يمكن ان يتخرف اليه البصير في تعجيد الادب للعصاية ، فالدمعة في الابتكار الصنم لحركة الاشواق الانسانية وذبذباتها وتناقضاتها . الاخلاص الطفيلي يصدر عن التناقض الطفولي بين عناصر العمل الفني . الاخلاص ايضا ان يمثل الكاتب نبضات عمله وحادثة فواحدة ، فيضغ اذنه على قلب هذا العمل ويسمع الى ما يرفعه وما يقبله وما يعبر عنه وما ينبثق او يفسل فيه ، وما يشك نو يؤمن به . . حينئذ لتلتي ذاتية الفنان ومفوضوية الفن في اطار من الصديق العار والاخلاص النادر . ولا اعني بذلك ان الفنان سوف يلتزم على مشاكلته الخاصة ، كما هو الحال في هذا النموذج الذي اقتطعه من « يهودا الفاضي » : « عندما تجر في السن ، وتصيح في منتصف العمر ، وتسل الى الحد الذي تنال فيه الى الماضي فتعجب بقشورية . . كل شيء حولك ساطع ، لامع ، ذو صبيل . . لم تعاصر السوءاء هذه الطبيعة الصغيرة المدحوة حيالته ، فتزوها وتبيل بها . . » اننا لا نستطيع ان نصلف كلمات هاردي في غابة التجربة الوضوعية التاريخية او الاخلاقية الاجتماعية . ومع هذا فان هاردي على وحي تام بما يكتبه ، ولا يخرج هذا الوعي من دائرة العمل الادبي . ونحن القراء لانستشعر اخلاصه من الطيال الشعري او التمسكون العدمي ، بقدر ما نستشعره في وهج التجربة وحرارتها التي نلفحها اناء عملية القراءة . وبالتالي نكتسب التجربة الشخصية بهذا انسانيا هاما .

ان الاعمال الادبية العظيمة التي تتضمن بعضا الانساني العميق بغير ان تلقا الى مقولات مديري الادب والتعريف به ، لتفكر الى شجاعة النقاد العظيم الذي يستطيع من ايدوانسا وتجاوزنا وانفعاونا لماذا كانت هذه الاعمال راقية جدا بالرغم من التجربة الشخصية او الشاعر الخاصة التي تشكل محورها الرئيس . اننا نخاف الادب العظيم ، ونخاف من الشراء ، ونخاف من انفسنا ، ونخاف من كل شيء . حتى اصبح الطوف هو العقدة الرئيسية في النقد الحديث . لا اريد ان تشبيه بنول جورج هيرت اليائس ، اما اعني نفسي ولكني ارجو ان نلصر بوضوح لماذا تلاصت انسانية مالفوليسو مع العصر الاليزابيثي ، ولماذا تسانيت تاجر البندقيه مع الاحساس العام بالتكوين اليهودي ؟ ولماذا لانسج لانفسنا بآي تعاطف مع التجار المعوز الطير في قصة ميلر .

على ان هذه ليست اختيارات خطيرة . ان الاختيار الشائع هو ماقده نتلقاه في بعض الاعمال العظيمة من كراهية للبشر .

ربما نستطيع ان نلصر هذه البغضاء للبشر في اعمال سويت ، ولكن كيف يمكن تلميرها في ادب شكسبير ، وتولستوي ، و . . هـ . لورانس ؟ اجيب باننا اذا لم نعرف ظروف هذا الاحساس خلال الشخصيات والاحداث والمواقف ينبغي ان نراجع انفسنا ، فلربما كنا مخطلين ، والفنان هو المصيب . اي اننا قد لآرى في داخلنا ما يمكن الفنان بانواله الخاصة من مؤثره فلذا راينا الفسنا على حقيقتها جزءا جزءا شديدا ، واتهمنا الفنان .



ان تدريس الادب ومناقشته ، يستزمان وعيا ذاتيا شديدا الصرامة في معالجة فساياه ، مهما استخلصنا من ذلك اننا على درجات متفاوتة من السعادة او القسوة او الحكمة او الساذجة او الكمية . في النهاية سوف نعايش الحياة النبيلة بقل ، سوف نعرف معنى النبل اخيرا . ولربما نحن بملذبة اية مسجات وستنقضي من الزاوية الكتورية . وارجو ان يلهم احد من ذلك انني اصنع قواعد مسبقة قليل في الادب . ولكني انصح بتجربة هذا الفهم للادب ، مع الاعمال الكلاسيكية . وارجو مرة اخرى الا تستبدل المستويات الادبية ، بمستويات من النبل . بهذا نلفظ المحاولة شرفها . ولنقرأ الان في احد فصول « منتصف عارس » لنسال انفسنا بعلد ، هل يوجد في ادب عصرنا ، هذا العمق الانساني : « كانت السعادة الثامنة مساء ، قبل ان يفتح الباب ، وتدخل زوجته . لم يرفف في النظر اليها ، استمر في جلوسه ، وهيناه متكلتان الى اسفل . وقد فكرت وهي نتجه اليه كم يبدو اسفر من الحقيقة ، ولكنه يبدو في نفس الوقت ذابلا ، منكشا ، وحينئذ التبعثت من اعماها موجه من الذكريات القديمة . فوضعت احدى يديها على راحة المقعدة على المقعد ، والاخرى على ساعده الكتفه عليه براسه ، لم قالت بهموه وطف :

- انظر يا نيكولاس .

رفع عينيه ، فالتفت بعينيهما ووجهها وانفخرات الطارئة حول شكلتها : اننا اعراف . وانسرحعت حينها وبداها فوقه . وما ان بدا هو اليكاه حتى اتصل بتهيجهما معا . لم يستطع احدهما ان يتحدث الى الآخر بغاملية الضججل الذي تشر به تجاهه ، او بسبب الاحداث التي وقعت طيهما معا . كان اعترافه صامتة وكان وعدها واپمانها صامتا هو الآخر . استمع اليها بمثل مخنوح ، بينما كانت هي تتقلص من تليفها للكلمة الوحيدة التي تستطيع ان تعبر بها ، كما كانت تتقلص من لهب النيران . انما لم نستطع ان نقول : كيف نضع بنا الوشابة ، والشك ، وهو ايضا لم يقل : انني يروى »





الخالية من كل مقومات الحياة الإنسانية الكريمة . ولم يلبث أن اهتدى الى أن السبب لا يمكن أن يكون شيئاً غير ذلك النظام الاجتماعي المتعفن الذي يسمح لحفنة قليلة من الاقطاعيين والرأسماليين بأن يعيشوا حياة مترفة وخفية على حساب عذاب سواد الشعب وضياحه وحرمانه . ولم يستطع جوركي أن ينفصل عن الشعب وهو الذي نبت في طينته ، فشرع قلعه يدافع عنه ويهاجم ظالميه ، ويحتال بكل وسيلة ممكنة لنشر الوعي بين طبقات الشعب المهضومة الحق ، وحثها على الثورة والتمرد ، وتقويض هذا النظام الفاسد من أساسه ..

وهكذا أصبحت كتاباته معولا جبارا اسهم بدور فعال في هدم نظام الحكم القيصري والتمهيد للثورة الشيوعية . وما زال انتاجه الأدبي يحتل الى اليوم مكان الصدارة بين كبار أدباء العالم

إذا كان للاسكندرية أن تحتل بمفاخر فنية عديدة ، فلا شك أن تقديمها لجوركي العظيم لأول مرة على المسرح العربي مفخرة جديدة تضاف الى هذه المفاخر . وإذا كان سيد درويش - عاهل موسيقانا المصرية - من أبرز مفاخر الاسكندرية الفنية ، فما أجمل أن يفتح الفنان الراحل ذراعيه ليرحب - على خشبة المسرح الذي يحمل اسمه - بأديب روسيا الكبير مكسيم جوركي ..

وقصة جوركي مع الكتابة معروفة ، فهو ذلك الفتى الفقير المعدم الذي عاش حياة شظف وحرمان دفعته دفعا الى أن يمسك بالقلم يحاول وصفها ، وتصوير نماذج البائسين والمضيقين الذين عرفهم وعاش معهم ، وحين ألف الكتابة وجد نفسه مضطرا الى البحث الدائب عن السبب الذي يجعل الناس يعيشون مثل هذه الحياة اتصصة المزرية

المنافحين من أجل شعوبهم ، ومن أجل القيم الإنسانية الشريفة بوجه عام .

وخلال الحركة الصائبة التي خاضها جوركي استخدم كل أشكال التعبير الأدبي من قصة وخطبة ومقالة لنشر أفكاره ومبادئه الثورية ، وحين عرف المسرح ، وأدرك خطره وقوة تأثيره ، لم يتردد في استخدامه في معركته الباسلة ، وشجعه على ذلك صديقه الأديب الكبير « أنطون تشيخوف » وحثه في عدة خطابات على الكتابة للمسرح ، وفي ربيع عام ١٩٠٠ دعاه إلى زيارته في « يالنا » حيث كان يستشفى ، وهناك قدمه إلى ستانيسلافسكي ودانتيشكو مؤسسي مسرح الفن بموسكو ، وكانت الفرقة كلها تزور تشيخوف بعد أن أعجزه المرض عن الذهاب إلى موسكو لمشاهدة مسرحياته ، ويحدثنا ستانيسلافسكي عن لقائه بجوركي فيقول :

« .. ولم تكن قد رأينا جوركي قبل أن نلقاه في يالنا لأول مرة ، حيث أحدا بلغ عليه وتلفظ الصفا شديدا في أن يكتب لنا بعض المسرحيات ، وفي إحدى الأمسيات ، وكنا نجلس في إحدى الشرفات المطلّة على البحر ، نستمع إلى حدير الأمواج ، وجيشان البحر ، أخبرني جوركي .. وكأنه كان يتوقع كلمته في نيايا الظلمات التي كانت أحلامه تطرب في دجاجةها .. أجبرني أنه يفكر في موضوع مسرحية سوف يفتق عليها اسم الطبقات الدنيا Lower Depths - ودني في حلامه ما يتخيل من موضوعها وأن أهم شخصية فيها هي شخصية حافوم أو أحد أتباع أسرة ذات مال كان مفرها بيعة فيجعله النذل كمال يمزها أصناف ما يمز أي شيء آخر في هذا الوجود لأنها كانت الشيء الوحيد الذي يربطه بحياته السابقة .. وكان النابوي الذي يفسد تلك الأسرة منزلا غامضا ، مقلدا على من فيه .. ولا يسم أحد من أسرهم شيئا .. لقد كانوا قوما ملعونين من حولهم ، وكان الجميع يتقون شرهم .. بل كانوا هم أنفسهم تعزيم العداوة ، ولعصف بهم ريح الكراهية . لم قال لي أنه سوف يهتم الفصل الثاني بكيسة يقوم بها البوليس ويهاجم فيها ذلك النذل .. ولا بكاد أعمل الدار يسحرون بافتتاح البوليس ماوهم هذا حتى يسرعوا إلى إعدام ما استولوا عليه من أموال الناس وبضائعهم .. لم تجلي تلك الظلمات في الفصل الثالث ، وتفرق الشمس .. وبعد الربيع ، وانتفع أراميره ، وبرز أعمل هذه الحظيرة الوحشة ليستمتعوا بالهواء الحر .. الهواء الطليق النقي ، ولجعلوا في مزرعة يتفنون فوق خرفهم بها الأثافي .. ناسين فيها أقدامهم القديسة التي كانت تمرق وحدتهم وتفرق شملهم (١) .

وهكذا سجل إبريل عام ١٩٠٠ أول تفكير جدي لجوركي في الكتابة للمسرح ، وكان هذا التفكير الأول يدور حول مسرحية « الحضيض » رغم أن الموضوع الذي ذكره لستانيسلافسكي في ذلك الحين لا يمت للمسرحية كما عرفناها فيما بعد إلا بأوهى الصلوات .

(١) د. ستانيسلافسكي : « حياتي في الفن » ترجمة دبرني حشبة - مطبوعات الشرق - الجزء الثاني - ص ١٢٧ + ١٢٨ .

وحيث عاد جوركي إلى مدينته « نيجني » لتفجؤ وجود « شرع على الفور في كتابة المسرحية ، ولاقي في ذلك صعوبات جمّة حدث عنها تشيخوف في رسالة بعث بها إليه في يوليو من نفس العام :

« إن الدراما التي أصمها لا تسير إلى أمام أي مريرى انطوى بأملوقيين . لم أتوصل بعد إلى فهم ما هي فائدة الفصل الثالث . لقد حارب من تأملاتي سبيجة هي أن الفصل الأول ينتهى ، والثاني ينتهى ، والثالث يهدم . أي أتابع العمل مع ذلك ، رغم أن مصحح « شتيلوف » يظن مائة في خاطري : أكتب مثل كل شيء مائة ذات حصة لفصول ، وأصمم منها بعد عام دراما ثلاثة فصول ثم استخلص من هذه بعد عام مسرحية ثنائية مسلية « قودليل » بفضل واحد ، وفي النهاية أحرق هذه الأخيرة بعد عام وتزوج من امرأة لينة ، عندها تكون قد رحبت القضية . يقول لي مع ذلك أن الذي أدلى بهذه النصيحة ليس « شتيلوف » وإنما شخص آخر » (١) .

ويحدث جوركي ستانيسلافسكي بجانب آخر من هذه الصعوبات فيقول :

« هل ترى ؟ إن ما أشكوه ، وما يزعيني أربابا شديدا هو أن هؤلاء الناس الذين انتقلت منهم شخصيات هذه الرواية يعطرون بين ويعدقون أحداثا شديدا ، وهم يرجعونني ويبرهنون أنني « صحت يقدوس القسيدة على وضع كل منهم في الرواية وصحة الصحيح » ويبحث أمير عن عقد أواخر السلام والمجبة يسهم حبيبا .. غيبسة الله عليهم .. وتدب بهم الشيطان . أي سوء الحبيب : أعمم لا يعشرون يثرون ويثرون ، و يثرون يثرون حتى لنشر الأسان بالاسم حين يتدخل بينهم يستكشف .. إلى كيم ينجز الحر كلمته التي أعطاها لي » (٢) .

وكانت هذه الصعوبات طبيعية بالنسبة لكاتب لم يجرب قلمه من قبل في الكتابة للمسرح ، ولم يخبر أسرار الصنعة المسرحية خبرة كافية ، وتبلغ هذه الصعوبات قممها في أواخر أغسطس سنة ١٩٠٠ حين يستهل إحدى رسائله لتشخوف قائلا :

« لي الشرف بأن أحبطك علما أي حزيزي أنطون بافلوفيتش بأن الدراما التي يفسها مكسيم جوركي والتي سأق فيها حتى الفصل الثالث تمرق حبيبه قد ظفرت بحبابة سمدة - لقد صعبت منها نصف وطأة العواشي الغريبة . ولقد أملتت زفرة أرباح بعد أن عرضها قطعا صغيرة ، وأنا الآن أسعدك مشوا موصوما روائية .

مباركة جدية - إن هذا القتل قد سألني ، لم يسؤني بعد ذاته ، مقدار ما سألني التفكير بالشكل الذي سأقابل به « الكيسيف » و « دانتيشكو » . أي فائد على إثرة ذمني أملك : أي أنني سأكتب دراما أخرى .. » (٣) .

(١) بين جوركي وتشخوف - مراسلات - ترجمة جلال عاروق الشريف - دار البعثة العربية للتأليف والترجمة والنشر - بيروت - ١١٨ .

(٢) ل. ستانيسلافسكي : « حياتي في الفن » ص ١٨٠ .

(٣) س. جوركي وتشخوف - مراسلات - ص ١٢٢ .

مسارح العالم خلال السنوات الستين التي مرت على عرضها الأول ، حتى وصلت الى مسرحنا العربى هذا العام لتفتتح بها فرقة الاسكندرية المسرحية موسمها الاول مع مسرحية « حياة تحطمت » لتوفيق الحكيم .

يرتفع ستار المسرح عن قبو مدر مظلم كالكهف لعله يرمز للجو الخانق الكريه الذى كانت تعيش فيه روسيا ، أو سواد شعبها فى ذلك الحين ، وهذا القبو - أو البدروم - خصصه صاحب المنزل الثرى « كستلوف » لسكنى عدد من الفقراء والمشردين ، لا يقبأ بينهم ويستذلهم ويستنزف أموالهم القليلة ، وكأنه يرمز للطبقة الثرية الحاكمة بكل جشعها ونسائها ونذاتها ايضا ، فمن مظاهر فساد ذمته اشتغاله بالانجار فى البضائع المروقة ، لذلك أرجح انه كان وأسرة الموضوع الاصل لفكرة المسرحية كما رواها جوركى لستانسلافسكى فى ربيع عام ١٩٠٠ ، وحين شرع فى كتابتها رأى أن يجعل من هذه الأسرة إحدى قوى المسرحية المتصارعة ويبرز الى جوارها شخصيات أكثر خصوصية وجوية تمثل مأساة ضياع الشعب الروسى فى ظل الحكم القيصرى ، ومن هذه الشخصيات « فانييل بيل » اللص الذى يسكن قبو « كستلوف » ويخوض معه صراعا مباشرا ، فهو يبيع له مسروقاته ويختلف معه حول ثمنها ، وينشئ علاقة مع زوجته الخليفة « فاسيليسا » ، ثم ما يلبث أن يتصرف عنها الى شقيقتها الصغيرة « ناتاشا » ، فتحقق « فاسيليسا » عليها وتنظم الى زوجها فى الصراع ضد « فاسيلى » وتعذيب « ناتاشا » وينتهى الأمر بمصرع الزوج الثرى فى عراك ، وتشويه الشقيقة « ناتاشا » واختفائها ، والقبض على كل من « فاسيلى » و « فاسيليسا » بتهمة الاشتراك فى قتل الزوج ..

على أن هذا الصراع لا يمثل إلا موضوعا فرعيا فى المسرحية ، أما لب موضوعها ، فهو « البحث عن الحقيقة » كما أشار الى ذلك عدد غير قليل من نقاد المسرح ودارسيه (١) . البحث عن الحقيقة فى مجتمع اختلت فيه القيم والمفاهيم ، وهذا الفهم

وتستغرق هذه المحاولة الجديدة ما يقرب من العام ، وتنفرد عن أول مسرحية لجوركى مثلت على المسرح وهى « البورجوازي الصغير » (١) وقد قدمها مسرح الفن عام ١٩٠٢ وحقق قسدا كبيرا من النجاح ، ولكن جوركى لم يكن راضيا عنها منذ انتهى من كتابتها ، فهو يقول لتشيخوف فى إحدى رسائله :

« حسا ، أن فى مسرحيتى شيئا من المصعب والاضطراب ، وتبدو فارغة ممتلئة . انها لم تعجبني أبدا . ومن الضروري أن أكتب مسرحية أخرى هذا الشتاء . وإذا لم تنجح هذه فسأكتب على درامات أخرى ، غير أنى سأواصل الى كتابة فرد ريشق جميل كاللوسيفى » .

ان هذا النوع من الكتابة قد ارتفعنى الى حد طغيح - كم لولالى المصعب ولكم مروت من أوراق - سأتابع العمل ولم أرى جليا أن هذا كله ليس سوى خسارة ممتعة .. (٢)

وبهذا الاصرار يعود جوركى الى علاج موضوع مسرحيته الأولى التى مزقتها وحدث عنها ستانسلافسكى أكثر من مرة ، ويوشك على الانتهاء منها فى يونيو عام ١٩٠٢ ويرسلها الى تشيخوف فى الشهر التالى ، ثم يعود فيطلب منه اعادتها اليه ليدخل عليها بعض التعديلات الهامة (٣) قبل أن يرسلها الى مسرح الفن . وتبدأ التدريبات عليها أثناء تمثيل مسرحيته « البورجوازي الصغير » ثم تعرض فى الموسم نفسه فأذا بها تحقق نجاحا ضخما لم يكن جوركى ليحلم به ، فيمثلها مسرح الفن ١١ ليلة (٤) ، وتحقق نفس النجاح فى مختلف مسارح العالم حتى لتمثيل فى برلين خمسمائة ليلة متتالية (٥) ، وتكون هذه المسرحية - « الحفيظ » - من أهم أسباب شهرة جوركى خارج بلاده ، إذ ترجمت الى العديد من اللغات وظلت تطوف بأشهر

(١) « The Petty Bourgeois » وقد ترجمها الى العربية بهذا العنوان عبد المنعم صادق ونشرها دار النشر المصرية ، وترجم عنوان هذه المسرحية نفسها فى بعض المصادر « The Smug Citizens » وفى بعضها الآخر « The Philistines » فى حين أطلق عليها الاستاذ دوبرى خشية اسم « صعب فرير » فى ترجمته لكتاب ستانسلافسكى « حياى فى الفن » .

(٢) « بين جوركى وتشخوف - مراسلات » من ١٧٦ ، ١٧٧ .

(٣) المصدر السابق من ١٦٥ .

(٤) المصدر السابق من ٢٠٢ .

V. KOMISSARZHSKY : « Moscow Theatres » , (٥) Moscow, Foreign Languages Publishing House (1959) , p. 131.

MARTIN LAMM : « Modern Drama » , (٦) Translated by : K. Elliott, Oxford, Basil Blackwell (1932) , p. 218.

(١) من بينهم الناعمة هيلين موشنيك فى كتابها « من جوركى الى باسترناك »

HELEN MUCHNIC : « From Gorky to Pasternak » Six Modern Russian Writers London, Methuen & Co Ltd. (1963) , p. 74.

يتمشى تماما مع فهم جوركي لدور الأدب ، فهو يقول مثلا في قصة « قاري » :

« ان هدف الادب هو مساعدة الانسان على ان يعرف نفسه ويقرى إيمانه بها ، ويدعم بعته الدالبي عن الحقيقة ، ويكتشف جانب الخير في الناس ، ويستأصل كل خبيث ، ويدرك الثورة والنجاة في قلوبهم ، ويساعدهم على اكتساب القوة الوجدانية لخدمة اسمى الاهداف ، ولتطهير حياتهم بروح النجاة القرمسة » (١) .

بل وبذهب الناقد السوفيتي « يوري أوزنسكي » الى أبعد من ذلك ، فيقرر أن كل ما يقال في المسرحية ليس الا مناقشة لعنى الحقيقة ، وأن شخصيات المسرحية جميعا يمكن تقسيمها الى اقسام واضحة على أساس نوع الحقيقة التي يؤمنون بها ، فهناك من يرون أن الوم هو الحقيقة ، كانمثل - أحدى شخصيات المسرحية - وفاسيلي ، وناتاشا ، وناستيا . وعلى العكس من ذلك نجد فريقا آخر لا يؤمن إلا بحقيقة الواقع وهم بونوف ، وكلتش ، والبارون ، الذين يجدون متعة في هدم آمال الناس ، بونوف يصنع ذلك برضى هادىء ، وكلتش في مرارة ، والبارون في نوع من التمتع الحية لا تظلو من الحسد ، وأخيرا هناك لوقا وسائين وهما من الحاليين أيضا ، ولكن أحلام لوقا من ذلك النوع المستسلم الذي لا ينتهى الى شيء ، أما أحلام سائين فبالحرية والخلاص (٢) .

تحرك على المسرح خمس عشرة شخصية قصية معدبة تحيا حياة أسوأ من حياة السامعات ، ولانعرف ماذا تصنع بنفسها ولا يخطر ببالها أن من الممكن أن تتحسن أحوالها . أنهم يمشسون على الخمر والاكاذيب والأوهام ، يسفرون من كل القيم والمبادئ الأخلاقية ولا يقيمون وزنا لشيء . مالاذلى صنع منهم هذه النماذج المنحلة المستهتره . . وما السبيل لاتقاذهم وردهم الى حظيرة الانسانية اليقظة العاملة . . هذا ما تحاول أن تجيب عنه المسرحية بحوارها الكثير وأحداثها القليلة نسبيا ، فعلى هذا الجمع الغريب يبعث الحاج « لوقا » بأهازيجه المهدئة عن الحب واحترام الانسان ، يوزع عليهم اكاذيبه البيضاء عن جنة الأرض الموعودة . فإذا به يصبح « كالخيز اللين فى فى الاهتم » كما قال سائين ، أو « كالرهم على الجرح » كما قال البارون . قانا المريضة المحتضرة يمينها بالراحة

(١)

MAXIM GORKY : «Selected Short Stories», Moscow, Foreign Languages Publishing House, p. 16.

(٢)

«From Gorky to Pasternak», p. 78

والسكينة فى العالم الآخر ، والممثل الذى أغرق موهبته وحياته كلها فى الخمر يمتنيه بمستشفى رهيمة « بلاطها من المرمر » تعالج مئسرى الخمر ، وفاسيلي اللص يحاول « لوقا » اقتاعه بالهجرة مع قناته الى سيبيريا حيث فرص العمل متوفرة . وهكذا يظل يوزع الاكاذيب المريحة حتى اذا تازم الموقف وقتل « كستلوف » صاحب البيت فر العجز قبل ان يضطر الى الشهادة امام البوليس وهو نفسه مجرم سابق لا يملك جواز سفر . . وهكذا تنهار الاكاذيب والأحلام التى لا تقوم على أساس عند اول اختيار .

ولقد اختلفت الآراء حول تفسير شخصية « لوقا » فمن النقاد من اعتبره المبر عن آراء جوركي ، ومنهم من اعتبره شخصية شريرة ومضللة ، وتحدثنا « هيلين موشنيك » بأن شهرة المسرحية فى العالم الغربى قامت فى الاغلب على أساس تفسير خاطيء لشخصية لوقا ، اذ اعتبر داعية القيم الانسانية والتسامح المسيحى فى مقابل الانحلال الاخلاقى الغالب على بقية شخصيات المسرحية ، فى حين ان جوركي قصد به عكس ذلك بالضبط ، وصرح بوجهة نظره فى احاديث أدلى بها عند عرض المسرحية ، ثم فى مقال كتبه عام ١٩٣٣ وصف فيه أربعة أنواع من « المخلصين » أو « المواسين » والخطيين وهم قليلة تأثيرا ، ولإخترتين ، والمغرورين ، وأخيرا الفصحاء المالبين ببواطن الأمور ، وهم أخطر الأنواع جميعا لانهم لا يهتمون إلا براحتهم وطمانينة بالهم ، فيواسون الآخرين لا لشيء الا لانهم لا يريدون ان يرهقوا انفسهم بالاستماع الى شكواهم . وقد أعلن جوركي أن « لوقا » ينتمى الى هذا القسم الأخير ، فهو شرير مسرحيته وليس بطلها (١) .

ومما يذكر لخرجنا العربى كمال عيد أنه اخذ فى اخراجه المسرحية بتفسير جوركي لشخصية « لوقا » ، فقدمه خبيثا شريرا ، وأن كنت أرى مع ذلك ان الدراسة المدققة لنص المسرحية تنتهى بنا الى ان الذين قدموه باعتباره شخصية خيرة لم يخطئوا ولم يجاوزوا القصد كثيرا ، ففى رسم المؤلف للشخصية جوانب خيرة واضحة ، فطوال المسرحية لم يسيء لوقا لاحد ، ولم يستغل احدا ، بل على العكس حاول ان يساعدهم جميعا قدر طاقته ، وكانت له بعض الآثار النافعة مثل اقتناعه لفاسيلي بالهجرة الى سيبيريا وبدء حياة جديدة

شريفة ، وكاد فاسيلي يتفد ما نصحه به المجوز لولا أن تدخلت فاسيليسيا وقوضت كل خطته .
وقد نطق « لوقا » ببعض آراء جوركي مثل دعوته الى احترام الانسان وابعائه بسى البشرية الدائب لتحقيق حياة أفضل ، وان لم يقرن هذا الايمان بعمل ايجابى ولعل هذا هو عيبه الرئيسى فى نظر جوركي . ولكننا نلاحظ مع ذلك أن هذا العيب نفسه ينطبق على سساتين الذى يعتبره جوركي بطل مسرحيته الحقيقى والمعبّر عن آرائه وفلسفته فى الحياة ، لانه لم يصنع طوال الفصل الرابع شيئا أكثر من ترديد الآراء التى سمعها من لوقا ، بعد أن أضاف اليها نغمة أكثر شاعرية وتفؤلا .
هذه الآراء التى تمثل المضمون الرئيسى للمسرحية وأهم أهدافها لم ترد على لسان « ساتين » الا يوحى من احاديث « لوقا » كما قرر ذلك بنفسه أكثر من مرة ، بل انه لهذه الى القول :
« لقد كان للمجوز مثل راجح ، وكان له على تأثير الحاضر على قطعة النقود القديمة القادرة » .

واذا كانت نصائح « لوقا » قد انتهت « بالممثل » الى الانتحار فى نهاية المسرحية ، فليس فى هذا ما يدمغه بالشّر والانتهازية ، كل ما فى الأمر أن جوركي يريد بهذه الخاتمة الدامية أن يبيننا الى مصير من يستسلمون للأوهام والمسكنات الخاطئة ، ^{المنشقة} أن توزع الأحلام الجميلة الهدئة لا يمكن أن يكون الحل الحقيقى لما يعانيه هؤلاء القوم ، ومن ورائهم الشعب الروسى ، خاصة وأنه انتشرت فى ذلك الوقت عقائد ومذاهب فكرية تدعو الى السلبية والتسامح مثل آراء تولستوى وغيره ، بل لا بد - فى رأى جوركي - من عمل ايجابى يوقظ الناس من سباتهم ويجعلهم يبحثون عن حلول أكثر ايجابية وواقعية . وإذا كان أحدا من شخصيات المسرحية لم يهتد الى شيء من ذلك ، فالمسرحية كلها تحت عليه وتدعو اليه ، ولم تكن طبيعة الوضع الاجتماعى التفسخ لتسمح فى ذلك الحين لشخصيات المسرحية بأن يصنعوا شيئا أكثر ايجابية مما صنعوا . أو لعل القيود القاسية التى فرضتها الرقابة القيصرية على الأعمال الفنية لم تكن لتسمح لجوركي بأن يقول فى المسرحية أكثر مما قال ، وهو ليس بالتقيل على كل حال .

على أن المقابلة بين كل من « لوقا » و « ساتين » تساعد على توضيح طبيعة كل منهما والرسالة الفكرية التى وضعها جوركي فى مسرحيته .. ان

كلا منهما يمثل نوعا من الأمل مختلفا عن الآخر .. الأمل الكاذب الخادع كأنه السراب عند لوقا .. كلما جددت فى السير نحوه ابتعدت عنك أميالا .. حتى يختفى منك فى النهاية بعد أن يهد فؤادك ويمزق روحك .. وأمل من نوع آخر عند « ساتين » .. أمل حائر أسيان فيه قلق وطموح وبحث دائب عن حقيقة ثابتة وحياة أفضل وأوطد أركاننا .. انه الأمل الأول نفسه بعد أن تحول عند « ساتين » من سراب خادع كاذب الى عملية بحث قلقة متجددة لمس اعراضها واضحة فى الفصل الرابع فى متولوجات « ساتين » الرائعة التى يردد خلالها كثيرا من احاديث « لوقا » العجوز بعد أن تمثلها فى كيانه المعنى الممرور فتحولت من اكاذيب مضللة الى أسئلة كبيرة محيرة .. لعلها الخطوة الأولى الضرورية السابقة على العمل الثورى ايجابى ..

وهكذا ترتبط الشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحية ، « لوقا » - رغم سلبيته دائما وخداعه أحيانا - بؤثر فى « ساتين » ويحرك الثورة فى أعماق روحه ، فإذا به يكمل ما بدأه المجوز ويخطو خطوة أخرى الى الامام ، فإذا به حامل الرسالة الفكرية للمسرحية ، وإذا به المعبر الصادق عن آراء جوركي الثورية الباحثة ابدا من حقيقة انسانية ثابتة وطيلة الأركان .. وجوركي فى بحثه من الحقيقة ومناقشته لأوهام الناس وأحلامهم ، لا يتحسب بالمسرحية منحى ميتافيزيقيا أو حتى فلسفيا ، بل يفرس بها فى افوار الواقع الانسانى والاجتماعى ، ويحاول الاهتداء الى النافع والمعلمى من الأساليب . فكل شخصيات المسرحية تقريبا غير راضية بحالها ، تتطلع الى فرصة لتأكيد وجودها فى بيئته تحاول القضاء على كل أمل وتطلع ، وبعض شخصيات المسرحية لديهم احساس مبهم بأن لمة حل كبير لمشكلات حياتهم لم يهتدوا اليه بعد ، والمسرحية تحثهم على البحث عن هذا الحل الثورى الكبير فى كثير من العبارات الواضحة المدلول ، حذف الرقيب القيصرى بعضها ، وبقي الكثير الذى استطاع الجمهور أن يستشعر معانيه القوية المعيقة .

وكانت هذه الأفكار الثورية اللاذعة التى ملا بها جوركي افواه ابطاله سببا فى كثير من النقد الذى وجه الى المسرحية ، فبسببها وجد تولستوى المسرحية :

« زائلة وعلية بالعلاقات الدائرية » وشخصياتها كلها متشابهة ، تحدث بأسلوب بعيد من أسلوبها الحقيقي . وقال لنتسحرف :

« بوسع المرء أن يحترق كل ما يريد ، ولكنه لا يستطيع أن يحترق علم نفسه ، وما يجده المرء ضد جوركي هو على وجه التحديد الخرافات نفسها ، فهو يصف أشباه لم يشر بها أبدا » (١) .

وإذا كان تولستوى محقا فيما لاحظته من أن أسلوب شخصيات المسرحية يختلف عن أسلوبها الواقعي في الحياة ، فمن المهم أن نذكر أن هذا الأسلوب الثوري الجديد التي تحدثت به شخصيات المسرحية من أهم مزاياها الفنية ، وهو الذي يرتفع بها عن مستوى الأدب الواقعي الطبيعي الذي يكتفى بتصوير الواقع المظلم بكل بشاعته دون أن يشير إلى طريق الخلاص ، ودون أن يضيء وسط الظلمة المتكاثفة بارقة أمل في مستقبل أفضل . مثل هذا الأدب أدى دوره في أواخر القرن التاسع عشر ، ومهد لظهور مدارس جديدة من الواقعية أكثر تقدما ، يتطلع فيها الأديب إلى ما هو أكبر من مجرد تسجيل الواقع ، ويحاول أن يضيء بانتاجه طريق التحرر والتقدم أمام البشرية الزاحفة أبدا إلى أمام .

وكان جوركي من أكبر رواد هذا الاتجاه الجديد ودعائه ، وقد حقق شيئا كثيرا ، في مسرحيته « الحفيظ » التي خدمت بمعنى « طائر القناد » مع أمثال « هيو توك » الألمان ، فظنها إحدى نماذج الأدب الطبيعي المشرقة بحيث تتضائل أمامها آثار « زولا » نفسه وهو أبو المدرسة الطبيعية كما نعرف (٢) .

ولكن هذا الجانب الثوري الإيجابي في المسرحية لم يخف على الكثيرين ، فأشار ستانيسلافسكى هاهل المسرح الروسي إلى ما في المسرحية من :

« الرومانسية الغريبة الجديدة والاشجان الحركة للقلوب ، كثيرة للعواطف » (٣) .

وقال الناقد الأمريكي الكبير « جون جاسنر » بصدد التعليق على المسرحية :

« إذا كان (جوركي) واقفيا ، بل طبيعيا في تصويره للحياة كما هي ، فقد ظل مع ذلك رومانسيا متدفقا في أخلاصه لعلم التحرر والشعب الأخرى بين البشر » (٤) .

ونعود إلى هذه العبارات الثورية الحكيمة التي

(١) المصدر السابق :

JOHN GASSNER : « Masters of The Drama », (٢) New York, Random House (1940), p. 529.

(٣) د. ستانيسلافسكى : « حياتي في الفن » ص ١٨٥ .

(٤) « Masters of The Drama », p. 526.

نثرها جوركي في المسرحية ، نلاحظ أن جمهورنا العربي قد استجاب لها في العرض الأول للمسرحية بصورة تلت التظن وتؤكد أنها ليست دخيلة على بناء المسرحية ، وما أكثر ما استنارت هذه العبارات التصفيق الحماسي الحاد .

ولكن من الحق مع ذلك أن نلاحظ أن جوركي قد أسرف في استخدام أمثال هذه العبارات في الفصل الرابع من المسرحية ، حتى تحولت إلى متولوجات طويلة على لسان « سائين » ، فبدأ الفصل مملا بعض الشيء بصورة دفعت تشيخوف وهو أستاذ جوركي في فن المسرح إلى أن يعترض على هذا الفصل ويقول :

« لقد أخرجت من الفصل الرابع أكثر الشخصيات المارة للاهتمام باستثناء الممثل : حذار من أن تنجم من هذا بعض المذاير . فمن المحتمل أن يبدو هذا الفصل مملا لا جدوى منه خصوصا إذا لم يبق على المسرح بعد خروج أتوري الممثلين وأكثرهم حظوة ، غير الماديين ، موت الممثل بضع ، أنه مفعلة حاضرة توجها للمشاهد ، بسرعة ودون أن يكون مستعدا لها . كيف الحذر الباريون إلى اللجأ ولذا هو يبارون . ليس هذا واسعا وضوحا كالميا » (١) .

ورد عليه جوركي بقوله :

« ليس بي خشية على الفصل الرابع . لست أخاف من شيء » (٢) .

والحق أن تشيخوف لم يجانب الصواب في تقديمه ، فلماذا كان الفصل الرابع يبدو ممثعا في القراءة لما فيه من آراء إنسانية جميلة ، فقد وضع ما يشبه من ملل عند تمثيله رغم كل جهود المخرج والممثلين . فالواقع أن أحداث المسرحية الهامة انتهت كلها بهبوط ستار الفصل الثالث ، فتحول الفصل الرابع إلى نوع من الخاتمة التفسيرية للمسرحية ، جمع فيه المؤلف خيوط الفصول السابقة ، وعرفنا بمصائر شخصياتها المختلفة ، وعلق على أحداثها ، ولخص أهم آرائه وأفكاره ونماها ووضحها ، ثم ختم ذلك كله بمصرع الممثل المفاجيء ، لينتهي إلى المسرح المظلم الذي ينتظر الواهمين الحاليين الذي يكتفون بالحلم بمستقبل أفضل دون أن يصنعوا شيئا إيجابيا لتحقيقه ..

ومن الغريب بعد ذلك أن نلاحظ أن هذا الفصل الذي اعترض عليه تشيخوف هو أكثر الفصول تأثرا بخصائص مسرح تشيخوف الذي لا يعتمد على علي الحبكة والأحداث بقدر ما يعتمد على الحوار الناعري البسيط والجو القائم الكئيب الذي يلف

(١) بين جوركي وتشيخوف - مراسلات ص ٢٠٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ٢٠٨ .

وغيره من كلمات التشجيع أجد أنه ليس من حقى أن استأثر بها وحدى ، بل من واجبي أن أتوه بكل من عاون في اتجاه الترجمة ، وأولهم الدكتور محمود السحران الأستاذ المساعد بجامعة الإسكندرية الذى راجع معى المسرحية على ترجمتها الانجليزية مراجعة مدققة ، قبل نشرها فى كتاب عام ١٩٥٣ ، ثم المخرج كمال عبد الله راجعها معى مرتين قبل تمثيلها ، الأولى لمطابقتها على الترجمة المجربة ، والأخرى لتبسيط الأسلوب وتطويعه لمتخصصات الأداء المسرحي ، كما لا أنسى شقيقى محمد دواره الذى اختار للمسرحية عنوانها الذى عرفت به فى العربية منذ ذلك الحين .

وقد ذهب بعض الزملاء ممن كتبوا عن المسرحية الى أنه كان من الأفضل لو ترجمت باللغة العامية (١) مدفوعين الى ذلك بدافعين أولهما رغبتهن فى أن تصبح المسرحية فى متناول نسبة أكبر من جمهور المسرح ، والآخر رغبتهن فى المطابقة بين اللغة وشخصيات المسرحية وكلها من أسفل درك فى المجتمع .

وبالنسبة للدافع الأول أرى أن عدد قراء الصحف فى بلادنا أكبر بكثير من رواد المسرح ، وهم يستيقظون الفصحى البسيطة المرنّة التى تكتب بها هذه الصحف ، وبالتالي يسهل عليهم استضافة أى مسرحية مؤلفة أو مترجمة بالفصحى متى كان حوارها سلسا بسيطا بعيدا عن التعقيد والأغراب ، وهو ما اعتقد أنه تحقق فى ترجمتى للحفيظ .

أما بالنسبة للدافع الآخر ، فعندى أن لفظة التعبير الأدبى الأصلية هى الفصحى ، سواء فى المسرح أو فى غيره من الأشكال الأدبية الأخرى ، وينبى أن تظل كذلك .

وإذا كنا نجزر استخدام العامية فى المسرحيات المصرية ذات الشخصيات الشعبية ، فسبب ذلك هو الرغبة فى إكساب الشخصيات نوبا من الواقعية حين تتحدث على المسرح بلغة قريبة من لغتها فى الحياة اليومية . وشخصيات « الحفيظ » رغم شعبيتها لا تتحدث فى حياتها اليومية باللهجة القاهرية المصرية ، بل باللغة الروسية ، فسواء ترجمنا حديثهم بالفصحى أم بالعامية ، فإننا فى الحالتين نطعمهم لغة غير لغتهم . والعامل الذى يحدد إحدى

(١) وهم الأساطفة : محمد محبوب (الجمهورى) ، حلمى علانى (دور اليفس) ، عبد القادر التلمسانى (الأهرام) .

إبطال المسرحية ، وباخذ بأيدينا الى داخل نفوسهم القلقلة المضطربة أكثرهما يضعهم فى مواقف مسرحية مثيرة . كل ما يميز هذا الفصل عن مسرحيات تشيخوف ، هو إيمان جوركى بعقيدة إنسانية إيجابية ووضوح الهدف الأخلاقى والاجتماعى فيه على عكس تشيخوف الذى لم يكن أبدا داعية إصلاح أخلاقى أو اجتماعى فى أعماله الفنية ، وإذا حدث ووجد فيها المشاهد أو الناقد هدفا من هذا النوع ، فمن المؤكد أن تشيخوف لم يقصد اليه قصدا ، وإنما هى فطرة الفنان السليمة وأمانته نحو الحياة التى بصورها والشخصيات التى يعرضها هى التى جمعت أعماله الفنية تفسير دون افتعال الى حقيقة الملل التى عانى منها مجتمعة ، وتطلع مع ذلك الى مستقبل أكثر إشراقا لا يعلم متى ولا كيف يتحقق ولكنه واثق أنه فى الطريق ولو بعد ألف عام !

وكتب جوركى بعد « الحفيظ » ما يقرب من عشرين مسرحية ، حقق بعضها نجاحا كبيرا ، ولكن أيا منها لم يصل الى النجاح الضخم الذى حققته « الحفيظ » فى روسيا وخارجها ، ولم يحقق فى أى منها ما توقعه النقاد من نبوغ فى الكتابة المسرح بدت بشائره واضحة فى « الحفيظ » . لعل هذا ذلك الى كثرة مشاغله وأعماله - حيزها القليلة المضطربة بين المنفى والسجون واشغاله العملي بالسياسة ، ومن ثم لم يتح له أن يفرغ لتجويد قته المسرحي ، والمسرح كما نعلم سيد قاس لا يسلم زمامه إلا لمن يطيعون التعبد فى محرابه .

وإذا كان معظم النقاد لا يشيدون بمسرح جوركى باستثناء « الحفيظ » ، فقد كان هو أسبق منهم الى ذلك وأصرح حين قال بلسانه اللاذع :

« لقد كتبت مسرحيات لأنه كان على أن أسمع ذلك . ولهذا كانت مسرحياتي سيئة هذه الصورة . ولكن لو اتنى دوست طريقة اللواما كان من المرجح أن تكون مسرحياتي أسوأ » (١) .

وليس من حقى بطبيعة الحال أن أتحدث عن ترجمة المسرحية الى اللغة العربية وأنا صاحبها ، ولكنى أراء ما سمعته من نناء عليها من بعض الزملاء وبخاصة من المخرج المثقف سعد أردش الذى قال ان الأسطورة القائلة بأن جمهورنا لا يستطيع المسرحيات المترجمة الى الفصحى قد هدمت الليلة من أساسها على هذا المسرح ، حين أسمع هذا



« كاشي » مولف المايح (أحمد سر) الى جوار سرر زوجته المنفردة « آنا » (سميرة عبد العزيز) .. لاحظ التفاصيل الواقعية الدقيقة التي اسعان بها المخرج في الديكور والاكسسوار .

فلذا أهملنا إلى ذلك ما سبق أن أشرت إليه من أن المسرحية رغم اكادها الواقعي مليئة بالأفكار الإنسانية العميقة ، والنغمات الشاعرية أدركنا لماذا تعجز اللغة العامية عن التعبير عن كل ذلك بدقة وعمق كما تستطيع الفصحى .

فاذا انتقلنا إلى الإخراج ، فمن الخير أن نبدا حديثنا عنه بالإشارة إلى تجربة المخرج الراحل « ستانيسلافسكي » مع هذه المسرحية نفسها ، وكان أول من أخرجها ، واضطلع فيها بدور « سائين » ، وقد حدثنا في كتابه « حياتي في الفن » بشيء من التفصيل عن الصعوبات التي واجهته أثناء قيامه بهذه التجربة المسرحية الخصبية ، ومما قاله :

« .. كانت أماننا مشكلة جديدة .. مشكلة صعبة فعلا .. لها هو ذا مؤلف جديد .. وأسلوب جديد .. ولون من الروايات جديد .. له نغمته الخاصة الجديدة » ونمطه الكتابي الجديد الذي لا بد أن يكلف المخرج خطة جديدة في الإخراج والممثل طريقة جديدة في التمثيل .. » (1)

(1) « حياتي في الفن » ص 180

اللغتين هو قدرتها على التعبير الدقيق المعنى . ولما اعتقد أن أحدا يمكن أن يختلف معي في أن اللغة العربية بثراتها العريضة وتجارب التعبير الطويلة التي خاضتها عبر العصور أقدر من العامية بكثير ، فضلا عن أنها لغة التعبير الأدبي الأصلية كما قلت . ولكن ينبغي مع ذلك أن نيسر اللغة العربية لطبيعة الأداء المسرحي ونبعد بها عن كل أغراب أو تقعر أو تعقيد ، وهذا ما حاولته في ترجمتي للمسرحية .

إن المراقب المدقق لأحداث الناس اليومية يلاحظ أن لهجتهم العامية آخذة في الارتفاع والسمو والاقتراب في كثير من الحالات من اللغة العربية نتيجة لانتشار التعليم وأجهزة الثقافة على اختلاف ألوانها ، بحيث نجد من حقا أن نتطلع إلى يوم قريب نعالج فيه التأليف لمسرحنا كله باللغة العربية دون أن نجد صعوبات أو عقبات ، فكيف يمكن أن تصور بعد ذلك أن تأتي بشخصيات أجنبية روسية أو انجليزية أو فرنسية لننطقها على المسرح بلهجة القاهرة الدارجة دون أي مبرر فني أو منطقي !!

« ولقد فلتت هذه الرحلة إلى سوق خيتروف ما لم يعمله في آخر .. ما لم يعمله ليعمل تعبروفتش للرواية ، وما لم تعلمه مناقشاتنا الجوفاء العامة حولها .. لقد ابتقت في نفسي ما عهد من ملكات الزعم والخلق وحسن التخيل ، لقد وجدت الطبيعة التي يمكن أن اشكلها بحسب ما اشتبهى .. المادة الحية التي اخلق منها شخصيات الرواية وارسم على هدبا الحركة المسرحية ، واصل منها إلى الصور المطلوبة ، وانفذ منها نماذجي واقتبس من محيطها خطي .. ان كل شيء مما احتاج اليه في الإخراج وجد الأساس الصحيح ، الأساس الواقعي ، كما أخذ مكانه ووضعته الذي ينبغي له . وكنت وأنا أصح خطوطي العامة ، وأنا أوسم الميزانين ، أو أرى الممثلين أي منظر من المناظر ، أسترشد في هذا كله بما أستقر في ذهني من تلك الأفكار الحية .. وليس بما تخلق بهيئتي ، أو يتكره مخيلتي . علي أن النتيجة العظمى لتلك الرحلة الحبيبة لم تقتصر على هذا فحسب ، بل أن أهم ما خرجت به منها أنها أهميتي ، رغم أنني ، معنى الرواية الحقيقي ، حينما فلتت إلى ليابها ، وجعلتني أستشعر أساسيات أبطالها . لقد آمنت بأن الهدف الذي كانت ترمي إليه هو : الحرية .. والحرية بأي اسم ! » (١) .

(٢) « بين جوركي وتشيفوف .. مراسلات » ص ٢٠٦ .

لنحول قرب نهاية الفصل الثالث . وتلاحظ هنا أن المخرج قد تصرف في الحركة المسرحية كما رسمها المؤلف ، فبدلاً من أن يصرح « كستليوف » في جانب من المسرح بحيث لا يرى المشاهدون إلا نصف جثته ، جعلها المخرج تتوسط المسرح ، وكان موقفاً في هذا التصديق إذ أن الحركة والإحاديث تدور كلها في هذا الجزء من المسرحية حول مقتل « كستليوف » .

ويقول في موضع آخر :

« .. وكنت أشاقق جوركي وأكاد أجسره بكثرة استلتي التي أبني بها ما حس أن يهدبني إلى المادة الخلاقة .. مادة الإلهام ، لقد أخبرتني كيف كتب الرواية ، وأين وجد طرز شخصياته (يبيانه) .. وكيف كان أفاقيا شقيا دار الحظ منهم في أوليات حياته .. وكيف لقي الأشخاص الأصليين الذين انقلهم نماذج صب فيها شخصيات روايته .. لم تركت جوركي .. أو قبل .. أطلقت سراح المؤلف .. وذهبت أبحت من هؤلاء الأشخاص الأصليين الذين كانوا نماذجي .. أولئك المخلوقات التي كانت من البشر يوماً ما .. على حد تعبيري ، والذين أمدوه بالمادة اللازمة لكتابة موضوعه . وتأهينا للقيام برحلة إلى ديارهم ، واشترك في هذه الرحلة عدد كبير من الممثلين الذين اخترعهم لأدوار الرواية .. واشترك معنا في الرحلة الصديق دانتشكو . وولي قيادتنا الكاتب جيلبرفسكي .. » (١) .

وبعد أن يصف ستانيسلافسكي تفصيلات ما دار في هذه الرحلة الغريبة والشخصيات الحبيبة التي التقوا بها في الأقبية والسراديب ، عاد يقول :

(١) المصدر السابق ص ١٩٢ .

« نأتاشا » (فاطمة تمام) الجريئة المشوقة بين يدي « فاسيلي » (فؤاد المليجي) في أظني المسرح ، و « إلتريه » (مكرم صيد) و « مدفديف » (وديع غالي) الشرطي يرقبان « فاسيليسيا » (هاندة حسن اسماعيل) صاحبة البيت وقد ارتفعت فوق جثة زوجها « كستليوف » (عبد الله علي) ، وقد وقف « سابين » (سامي منير) و « لوز » (حسين جابر) و « ناستيا » (فكرة سلطان) يشهدان ما يجري أمامهما في



عنيقة أجيد رسمها وتحديد ملامحها بصورة رائعة
حقا دفعت التصفيق الحاد الى أيدي المتفرجين ،
ولعل هذه أول مرة أشهد الجمهور في أحد مسارحنا
يصفق للحركة المسرحية ، لذلك لم أدهش حين
أخبرني كمال أن ضبط هذا الجزء من الحركة
استغرق منه ومن الممثلين عمل ثلاثة أيام متوالية .
غير أننا لاحظنا أن إيقاع الحركة واللقاء قد أبطأ
بعد هذا المشهد الصاخب بصورة غير عادية ، كما
تأخر اسدال الستار عن موعده المقول ، ففقدت
خاتمة الفصل جانباً من قوتها الحركية المتنازة ذات
الأثر القوي في نفوس المتفرجين .

وعلى العكس من ذلك كان البطء في إيقاع اللقاء
في ختام الفصل الأول جميلاً وشاعرياً في الموقف
الثلاثي بين « لوقا » و « آنا » حيث استخدمت
أعضاء شاحبة وموسيقى حاملة زادت من شاعرية
الموقف وقوته .

وإذا كان البطء في إيقاع الحركة في الفصلين
الأول والرابع مقصوداً للايقاع بكسل هذه المجموعة
التمسكة من البشر وتمطلها وضياها ، فقد أسرف
المخرج في هذا البطء بعض الشيء ، وبدأ ذلك بصفة
خاصة في الفصل الرابع لضغفه من الناحية المسرحية
التي أشارت إليها في قبل .

ومن أهم التوثيقات التي حققها المخرج الأسلوب
المبتكر الذي قلّم به المنولوج الطويل الذي القناه
« سائين » في هذا الفصل الأخير حيث يقول :

« الإنسان - هذه هي الحقيقة - ما هو الإنسان ؟ أنه ليس
أنت ولا أنا ولا هم ... أنه أنت ، وأنا ، وهم ، والمجوز ،
ونابليون ، ومحمد ، الكل في واحد (يشطط بيديه في الهواء
شكل السنان) فأعلم أنت ؟ أنه شيء هائل ! فيه كل البدايات
وكل النهايات ، كل شيء موجود في الإنسان ، وكل شيء موجود
من أجل الإنسان . لا موجود إلا الإنسان ، وكل ما عداه فمن
صنع يديه وعقله . الإنسان ! ما لروحه ... »

وهنا توقف الممثل عن اللقاء لترتفع في جو
المرح من ميكروفون خفي أصوات عديدة مختلفة
الطبقات تردد كلمة « الإنسان » في اعتزاز وكبرياء
وفي تناسق صسوتي يبدع ييمث القشعريرة في
النفس ، ثم تصمت فجأة ليواصل الممثل حديثه
قائلاً :

« في اسمه رنة زهر مجيبة ! الإنسان ! يجب أن نحترم
الإنسان لا أن نشفق عليه أو نخط من قدره ... »

ولا يأخذ على المخرج بعد ذلك إلا تلك الرسوم
التي أضاعها في خلفية الديكور في مستهل المسرحية

أظلت في الاستشهاد بحديث ستانيسلافسكي
ليدرلك القارئ مدى الصعوبات التي واجهته وهو
المخرج الكبير الرائد في إخراج هذه المسرحية التي
نقلت الى المسرح لأول مرة أجواء وشخصيات لم
يخبرها وهو الروسي الأصل الذي قضى كل حياته
في روسيا ، فما بالك بمخرجنا المصري الشاب
كمال عيد وممثلينا السكندرانيين الأبقاع ، لا شك
أن الصعوبات التي واجهتهم كانت أقسى وأمر . أما
بالنسبة لكمال عيد فمما يسر عليه تخطي العقبات
دراسته الجادة للمسرح في المجر أربع سنوات كاملة
وتخصصه بصفة خاصة في مسرح البلاد الاشتراكية ،
مسرح جوركي وتشيفوف وأوسترفسكي وغيرهم
من رواد المسرح في هذا الجزء من العالم ، وهو
المخرج الوحيد في بلادنا الذي تخصص في هذا
المسرح ، وتعمق في فهم أسلوب رائد المسرح الروسي
توستانتين ستانيسلافسكي في الأداء المسرحي
الذي يعتمد على فهم الممثل لأبعاد الشخصية
المسرحية ، والتعبير عن انفعالاتها الداخلية بلا تهويل
ولا مبالغة ، فإذا أضفنا الى ذلك أنه شهد مسرحية
« الحفيظ » بالذات أكثر من مرة باللغتين العربية
والروسية ، وشهد مسرح الفن على وجه التحديد
- الذي يحمل اسم جوركي الآن - وهو يؤدي
المسرحية ، أدركنا بعض العناصر التي أضافها
نحاح إخراجها للمسرحية على النموذج الذي أشارت
كل من كتبوا عنها . أما بقية العناصر فتشتمل في
الجهد الكبير الذي بذله في تفهم النص ودراسته
رفي تدريب الممثلين تدريباً علمياً منظماً ثلاث
ساعات يومياً لمدة جاوزت الشهرين .

وإذا كان كمال عيد قد أفاد كثيراً من دراسته
في الخارج ومن شهوده للمسرحية ، فساعدته ذلك
على تحديد الأطوار العام للديكور والملابس والحركة
المسرحية ، واضفاء الجو الروسي المحلي على ذلك
كله ، فقد تحرر مع ذلك من كل ما رآه في كثير من
المواقف وفي استخلاص مفهومه الخاص للمسرحية
على النحو الذي وضعه في مقاله المنشور في عدد
سبتمبر من « المجلة » .

« كان توفيقه الأكبر في استخدام الاضاءة الموحية
بالجو دون اسراف أو استعراض ، وفي تحريك
الممثلين بشكل عام ، وبصفة خاصة في ختام الفصل
الثالث حين احتشد المسرح بكل الشخصيات مضافاً
اليهم عدد غير قليل من التكرات المسرحية ، فقد
اندفع الجميع الى المسرح في حركة عرّاك صاخبة

ليرمز بها الى عبودية سكان القيو واستغلال المجتمع الرأسمالى لهم ، فمثل هذا الأسلوب لا ينسجم مع ديكور واقعى اهتم بإبراز أدق التفاصيل ، كما أنه ليس من السهل على متفرج خالى الذهن عن موضوع المسرحية أن يستوعب هذه الرسوم ويدرك مدلولاتها وهي تختفى من أمامه بمثل هذه السرعة . وإذا كان من أهم ما يؤخذ على مسرح جوركى ، وعلى فنه بشكل عام ، أنه مباشر أكثر من اللازم فى الدعوة لافكاره السياسية الثورية ، فإن مثل هذا العلاج يزيد من إبراز هذا العيب ، وكأنه يضع النقط فوق حروف وضعت عليها النقط من قبل ، ربعا أكثر من مرة .

ولعل المخرج قد قصر بعض الشيء فى إبراز عنصر الفكاهة فى بعض أجزاء المسرحية ، حين أسرع بإتباع الحوار فى مواضع كان ينبغى أن يبطئ فيه ليتيح للجمهور فرصة لتذوق النكتة فى العبارة أو فى الموقف . ولم يتغلب على هذا العيب سوى « وحيد سيف » فى أدائه للدور « اليوشكا » ، حتى وقع فى النقيض الآخر فأسرف ومال الى التهريج . ولو حقق نوعا من التوازن فى أدائه للدور لكان نجاحه أكبر وأقرب لتقييم الفنية السليمة .

وفى رأيى أن اختيار « عبد الله على » الدور « كستيلوف » صاحب المنزل الجميل الجبان لم يحالفه التوفيق إذ الأقرب للامح الشخصية أن يكون صاحبها سمينا مكتنزا حاد الصوت ، وليس نحىلا أجش الصوت كعبد الله على الذى بذل مع ذلك جهدا طيبا فى تمثيل الشخصية وأدائها ، وليس العيب هنا عيب الممثل بل عيب اختياره ، ولعل المخرج لم يجد بين يديه سواء لهذا الدور نظرا لقلة عدد أفراد الفرقة الجديدة .

وقد ساعد على نجاح المسرحية الديكور الواقعى الذى صممته لطيفة صالح ونفذه عبد الله العبوطى باقتدار واضح وبخاصة فى منظر القيو حيث نجحت الألوان الكاتبة والإضاءة الحافتة مع انخفاض السقف وإزدحام المكان ، فى خلق جو خائق كئيب هو ما أرادته المؤلف بالضبط .

ويبدو أن الملابس التى ارتداها الممثلون قد اختيرت من مخازن دار الأوبرا ، وكان المفروض أن تصمم وتنفذ خصيصا لهذا العمل المسرحي الكبير حتى تكتمل كل عناصر نجاحه ، وليس معنى هذا أنها كانت سيئة أو ناشزة ، كل ما فى الأمر أنها

كانت فى حالة جيدة أكثر من اللازم وكان المفروض أن تغلب عليها الرقع والتمزقات . ووضح هذا العيب بصمة خاصة فى حلة البارون «المرآة الجديدة وقمته العالية ، مع أن المفروض أنه كان بارونا من زمن بعيد ، وهو الآن يرتدى ملابس مهلهلة كتيبه سكان القيو لا ستره سهرة وقبعة عالية . والشيء نفسه يمكن أن يقال بالنسبة للقميص الأزرق اللين الذى يرتديه « فاسيلي » اللص ، ثم ذلك « الأكورديون » الثمين الغالى الذى لم يجدوا سواء ليملك به الاسكافى المعدم اليوشكا كان هو الآخر نفمة ناشزة الى أبعد حد على جو القيو الصغير المغن . وينبغى بعد ذلك أن نذكر الموسيقى التصويرية التى اختارها الموسيقى المعروف عزيز الشوان بضمائة واضحة وفهم من بين تراث الموسيقيين الروس ، فقد كان لها دورها فى إضفاء الجو النفسى والبشرى المناسب على المسرحية .

وكذلك الأغاني القصيرة التى نظمها الشاعر السكندرى الواسى أحمد فؤاد قاعود ، ولحنها اسماعيل صديق شيخ ملحنى الاسكندرية بتجاوب كامل مع روح النص ، ومع مراعاة مجز أصوات الممثلين المعادية غير المدربة على أداء أى نفمة صعبة فقد كان لهذه الأغاني دورها فى نجاح هذا العمل المسرحي المكاف .

ولا أبالغ أو أجامل إذا قلت أن جميع الممثلين قد أدوا أدوارهم بفهم واقتدار واضح لم يدع لأحد فرصة للشك فى مواهبهم وحسن استعدادهم ، وبأنهم جديرون بأن يحملوا لواء الفن المسرحي فى تقربنا الحبيب .

كان سامى متير عظيما فى دور « ساتين » الناطق بلسان جوركى وأفكاره وبخاصة فى الفصل الرابع ، لقد اعترف ستانلافسكى نفسه بفشله فى أداء هذا الدور فى أول الأمر حين بدأ بمثل :

« يا الدور نمه ولكن نتيجته أقصد وجهة نظر جوركى .. ابتكاره .. والابويل الذى كان يستر به . لقد نالت فى تمثيل الرومانسيه .. وأظهار الانجاب المبرحة لعراطف الجمهور .. والثناء الحساسى الزائر .. ذلك كله بطريقة مصطنعة معسوخه .. » (١)

أذكر هذا ليدرك سامى متير صعوبة الدور الذى يؤديه والمزاق الذى يمكن أن ينحرف إليها أثناء أدائه له ، والتى لا يستطيع أن تزعم أنه نجا منها تماما فى

(١) « حياى فى الفن » ص ١٩٤ .

ويقتضيني واجب الانصاف أن أقرر أن هذه الملاحظات كلها سجلتها بعد مشاهدتي للعرض الأول المسرحية ، واعتقد أن كثيرا منها قد أصبح غير ذي موضوع بعد تكرار العرض وزيادة اندماج كل ممثل في دوره .

ولعل أكبر تقدير أستطيع أن أقدمه لمخرج المسرحية وممثلها ، أن أعترف لهم - صادقا - وأنا مترجما الذي قرأها وكتبها مرات عدة حتى كاد يحفظها عن ظهر قلب ، أني قد اكتشفت أثناء مشاهدتي للمسرحية أشياء كثيرة لم أكن فهمتها من قبل ونفست الى إبعاد فيها لم أكن لأحسها لولا إخلاصهم جميعا في أداء أدوارهم وإعطائهم من نفوسهم ما جسدها على المسرح في سيمفونية من الأداء التمثيلي المنسجم بقودها ما يسترو شاب لم يظهر على المسرح اسمه « كمال عيد » .



وبعد .. فان النجاح الكبير الذي حققته فرقة الاسكندرية المسرحية سواء في هذه المسرحية أو في سابقتها « القطر فات » ليفرض على كل فرد من أفرادها ومن إخصاء مجلس إدارتها ، أن يعمل بكل طاقته على استمرار هذا النجاح ، وعلى مؤسسة المسرح والموسيقى ومحافظة الاسكندرية أن تتعاونوا في تديم الفرقة وتزويدها بالأسكانيات الفنية والمادية التي تكفل استمرارها وإزدهارها . ومن الخير أن توضع لها من الآن خطط طويلة الأمد تكفل تفرغ أفرادها ، وتخصص فريق منهم ، أو من غيرهم من أبناء الاسكندرية في الإخراج والديكور وفنية المسرح ، سواء عن طريق البعثات الداخلية الى القاهرة ، أو الخارجية الى أوروبا وأمريكا ، ولتبدأ بأن يصحب كل مخرج قاهري مساعد من أعضاء الفرقة ، والشئ نفسه تطبقه مع مهندسي الديكور والإضاءة ، حتى يأتي وقت تستكمل فيه الفرقة كل عناصرها من أبناء الاسكندرية . ويبقى بعد ذلك أن تتشكل للفرقة لجنة قراءة من كبار أدباء المدينة وأساتذة جامعتها ، وتعلن عن مسابقات للتسالييف المسرحي بين أبناء الثغر . فبذلك تصبح الفرقة الوليدة مركز حركة فنية جادة في الاسكندرية نرجو أن تتلوا خطوات وخطوات تعيد للمدينة العريقة قابر مجدها العلمي والفني .

ليلة الافتتاح ، ويخيل الى أداءه للدور في حاجة الى المزيد من اللدغ في السخرية والمرارة المستهترية في القاء نكاته وتعليقاته ، وأرجو كذلك لو خفف الماكيب من كمية الشعر الأصفر التي غطى بها رأسه ولحيته حتى كادت تخفى معالم وجهه بصورة عاقته عن التعبير بقسماته عن انفعالاته وأشجانه بوضوح .

ووفق فؤاد فهمي في دور الحاج « لوقا » بصورة دفعت بعض الزملاء الى مقارنته شسكلا ومقدرة بممثلنا الكبير الراحل « حسن البارودي » ، وليس بعد هذا من ثناء ، وقام فؤاد الميجي بدور « فاسيلي » اللص وهو أكثر شخصيات المسرحية قوة وحيوية ، ونجح في تفهم إبعادها ، ولم يعيب أداءه الا مبالغة في الانفعال في مواقف قليلة ، ونغمة حزن فشتت صوته في مواقف أخرى غير قليلة بلا مبرر واضح .

أما « مدحت مرسى » في دور الممثل فقد وضح ثبات قدمه وقدرته الفنية الممتازة ولم يصيب أداءه سوى بضع أيقاع الإلقاء بصورة مبالغ فيها ، وحالف التوفيق كل من أحمد فايق في دور « البارون » ووديع غالي في دور « مدفيد » الشرطي حقيق الظل ، وأحمد عمر في دور « كلتش » الحليد الجاف الطباع ، ومكرم عبده في دور « حسن التتري » المسلم ، وحسين جابر في « لوز » ، وكذلك خميس عبيد في دور « يوفوف » ، وإن كان الأخير قد استخدم طبقة صوتية غريبة أرقته وأرهقت الجمهور معه في محاولة تبين كلماته .



ومن العناصر النسائية تفوقت سيميرة عبد العزيز في دور « آنا » الزوجة المريبة المحتضرة ، وادته في اقتناع كامل ، وكذلك عابدة حسن اسماعيل في دور صاحبة المنزل الشرسة العاتية ، وقد وفقت الى طبقة صوتية خشنه تتم عن طبيعة الشخصية المتفجرة بالشعر والحسية ، واستطاعت أن تتحرك على المسرح بخيلاء واعتزاز لا تكلف فيهما ، ونجحت الى حد بعيد كل من سهير برمي في دور « كفاشيا » ، وفاطمة تمام في دور « ناتاشا » ، وبدرجة أقل فكرة سلطان في دور « ناستيا » ربما لصعوبة الدور وعدم ملاعته لطبيعتها .

جعلني أتمل الحياة أعمق ما تأملتها عند مشاهدتي مثلا للسرد
وللبصايع والنبيلة والنمور والفرقة .

وأعبد القول والتأمل ترى ماهو الكائن الحي ؟ وهل يستطيع
الإنسان أن يوجد كائنا حيا ولو في أدنى الغلغلات - النظريات
مثلا ويقولون هذا حدث ولكن لم تدم حياته - وقد قلنا العنسا
في الصحف حديثا أن أحد العلماء السوفيت حصل على كائنات
حية من مواد غير حية ، ولكنه كان حذرا عندما أعلن ذلك إذ
وصف ما حصل عليه بأنها كائنات تشبه الحياة - والآن نتناول
ونعود الى موضوع الحياة ونشأتها فهي كل الأزمان ومختلف
الثقافات نظروا الى موضوع الحياة وأصلها نظرات مختلفة وهى
مستقرين فلسفيان مختلفا في تعريف عائلين : عالم المادة الحية
وعالم الثقة عديمة الحياة ، والواقع إنه إذا كانت الحياة
والكائن الحي من صميم السادة والمادة فقط لانه يجب أن
تستلج معرفة قوانينها وديابها ووسائل تغييرها وبالأحرى
إيجادها ، وهكذا يلهم للذئبون أن طبيعة الحياة كيميائية المادة
والظواهر الطبيعية التي نعرفها ، ولا يحتاج الأمر عندهم الى
الاعتراف بخلق لها ، وإن الحياة ماهي الا شكل خاص من
وجود المادة وإن أصلها وتحويلها محكوم في لغزهم بقوانين خاصة
ومفهومة .

أما إذا كانت الحياة قد خلقت بروج خالدة وإن قوانينها غير
معروفة فلاننا سنظل أبدا الدهر عاجزين عن معرفة كنهها ، وغير
قادرين على خلقها ، وهكذا فكر هذا الفريق أنها ظاهرة تختلف
عن باقي الظواهر الطبيعية أو البيولوجية المعروفة .
وهي ظاهرة كثر ، على روحاني لا يمت للعادة بصفة ، وأخلفوا
على هذا الشيء الغبي الروح ، وهذا الرأي هو أساس جميع
الدرجات رغم ما بينها من خلاف ، وأساس الفكرة فيه أن هناك
كائنا أعلا هو الله ، وأنه ملأ روحا في المادة الصماء هي الروح
التي توجد في كل كائن حي ، بحيث إذا تركت الروح الجسم
فلانها لا تتحرك واما شيئا بل لافلا ماديا لا حياة فيه ، والروح
عند هذا الفريق هي من عند الله ، وهي تغيير له ، بحيث
لا يمكن للإنسان معرفة كنهها ولا يستطيع خلقها .

وتجيب التفرعات البيولوجية سلسلة علمية طويلة تحمل
في طياتها التعرف على أصل الحياة ، وستبين كيف أن هذه
السلسلة المتداخلة التي تبدو في ظاهرها متداخلة لا تقوم في باطنها
دليلا نهائيا على أنها صحيحة .



بقام : الدكتور محمد محمود غالي

نود ان نحدث القاريه اليوم في موضوع لا شك انه يقرأ
على ذهنه إحيانا ، موضوع الحياة والكائن الحي والإنسان ،
ولست متفصلا في هذا الباب ولكني أخلصت الجرا على بعض
الكتب فيه وأخرها كتاب « أصل الحياة » لمؤلفه « أوبريان »
عضو الأكاديمية ، وكل أهم من الانكلاف على الكتب ومتشابهة
البحوث مايجول بظافر الإنسان . كيف نشأت ومن أين جاءت
من أي العوامل أتيانا الى هذه السندنيا وإلى أي المصائر نحن
سنروون .

لنا نودع كل يوم اصفااء أفراد يرحلوننا الى مسافات بعيدة
وهم أحياء ، ونودع أفراد آخرين يرحلون عن هذه الدنيا الى
العالم الآخر .

ترى الى أين ذهب هؤلاء ، وماهو الفارق بين المادة الحية
والمادة عديمة الحياة ؟ وأطلع وأطلع ولا أهدى ، وأمر على كلام
العلماء ومن هم أرسخ مني في المعرفة فلا أجد جوابا شافيا .
وأنا من جديد في صميم هذه الدنيا فأكبر الفكرة الباصرة
الذين تعلمنا منهم ألا تتعلم من غيرهم ، فأكبر علم كوري
التي كتبت عنها في المجلة بوالتي دخلت جازقنقول منزلها على
مرات ، وأنا « نيلزبور » ، الذي قال عنه أينشتاين إنه
أعلا مسلوفاة فكتها البشرية ، بل وأنا « أينشتاين » نفسه ،
أتمل هذا الخلق فأخالف الطبيعيين الذين يجعلوننا والفرقة
خلقنا وأحدنا ، وأخالفهم في عيني فمصرى في ذلك ، وأشعر أنني
في هذه المخلقة قد أسقط سيطرة علمية ، فقد لا يوافقني
على رأيي هذا غالبية العلماء الصابرين ، ولكن هذا تريد مني
ولد رأيهم بنسبي وظالمات الكثير من أعمالهم الخالدة ، مما



الخلية الحية



الصبغيات
الحاملة
للجينات

الكروموزومات واسمها بالعربية
الصبغيات وهي الحاملة للجينات

ولابد أن يذكر هذه التطورات العلمية ليعلم القاري، أن الأساطير ما لم يعرف بعد بالطريق العلمي نشأة الحياة وإنما أتبع مع القاري هذه السلسلة لا اعتقاداً بما يقوله البيولوجيون والعلميون إنما مجرد شرح دماوى تبعد مقنعة وهي غير مقنعة ، وفرضي من ذلك أن يقع القاري في أخطائها والتي هي سبيل ذلك مسووف لا يرتكز على الوسائل العلمية وإنما أتبع المنطق السليم .

ولنتعرف الآن آراء هذه المدرسة العلمية :

يقولون أن جميع الكائنات الحية تتسلسل كانت أخرى من جنسها فطارة تتسلل غللا ، والفراغة تطغى خشكتها ، وكذلك الأسماك والنباتات التي تطغى نباتات هي من بلود نباتات من فصائلها .

وهذه اللغة الجميلة زرقاء العينين طوبيلة الأثر. الألبية التي اجبرتنا على التناهي أنت بلا شك من لغة جميلة تشبهها ، ونحن لا نترفع على ذلك في شيء ، ويقولون أن الكثير من الكائنات تطورت من كائنات غيرها ، وهم يصفون فريق الروحانيين الذين يعتقدون أن كل جنس من هذه المخلوقات له وجد على حدة ، ويجهلون مغلا للخط من فريق الروحانيين الذين يعتقدون بالانوارا ويعتقدون أن الدنيا خلقت في ستة أيام ، ويعتقدون في السخرية بهذه المقيدة يذكر أن الله خلق النباتات في اليوم الثالث ، وخلق الدجاج والأسماك في اليوم الخامس ، وخلق الحيوان والإنسان في اليوم السادس ، ويقولون أن هذا الخطأ كان نتيجة لغفلت أسلافنا الغابرة والتي لم يسنونها على أساس والتي كان عمادها الجهل .



ويذكرون أن أمثلة هذا الجهل عديدة ، ولعل أبرزها بعد قضية الستة أيام أنه لقرون عديدة ظن الناس أن الأرض مسطحة وأنها لا تتحرك وأن الشمس هي التي تدور حولها .

لم يدركوا أن هذه الملاحظات السريعة والتهيسر المبسوة جعلت الإنسان يعتقد أن الحشرات والديدان التي نراها في الأوساخ تنشأ فجأة ومن تلقاء ذاتها ، وأنها ليست وليدة ليوهاض تركها غيرها ، بل جعلته يعتقد أن الأسماك والجرذان نشأ بدورها تلقائيا في الأسبغة والفشات ، وظل الإنسان إلى عهد قريب ينظر إلى هذه المخلوقات واعتكها أنها تنشأ دون أصل لها ، واستعرت هذه الطريقة التي نشأت منذ عهد بعيد والتي نراها في التعاليم القديمة في الهند وبابل ومصر ، وقد تعدلت كلها من وجود لتفاني كثير من هذه المخلوقات للديدان والسذباب والمساويع - حتى التماسيح ظن القدماء أنها توجد تلقائيا في دوايب النيل .

ودخلت هذه الاسطورة الخاطئة في دياناتهم وتعاليمهم حتى كانت تعاليم اللاطون لم أرسطو كليس الذي ذكر أن الجسم ماعو لا ظاهر لروح وأن وجودا موجهة في كل الكائنات الحية .

وإنك ترى هذا الخطأ من الوجود التلقائي يتجسد من جديد عند المسيحيين وبعد الفريسي في مثل تعاليم القديس « ياقو » والقديس « أوجيستان » اللذين يشتركان بوجود كثير من المخلوقات بطريقة مفاجئة spontaneous

واستمر العالم كله يتنليد بالانوارا والانبجول أكثر مما يتنليد بالملاحظات العلمية والتتالي العلمية وهي التي أتيت أن هذه الديدان وغيرها إنما وجدت نتيجة ليوهاض أنواع من الديدان في الروث والأوساخ ، وأنها تتحول بدورها إلى ذباب يعيش لينتج بيضه الذي ينشأ عنه الديدان التي تتحول بدورها إلى ذباب من جديد .

ونسربت إلى أوروبا المسيحية معلومات في الرياضيات والملك والطب من العلماء المسلمين ومن الشرق لم تكن كافية لتصحيح الأضغاع العلمية ، ويقول الماديون في مؤلفاتهم الحديثة أنه رغم ذلك فقد عم الجهل وكثر الجهال حتى أن القديس توماس وإمثاله ذكر في تعاليمه التي نشرها ؟ بالمخلوقات الدنيا ليست من خلق الله وإنما من قبل الشيطان - وانتشر السحر وكثرت أعمال السحرة وعمت الفزيعلات ، واعتقدت طائفة من الناس أن هؤلاء السحرة يفتقرون الجرذان في المزارع لنشر الأمراض الوبائية التي تهلك الحاصل .



وإنك تجد في يعوث وكتب العلماء الماديون أمثلة كثيرة من هذا النوع الذي لعمنة للخط من غلاة الروحانيين ولكنها لا تدخل في باب الجمل الذي نحن بصدده ولا تمت بصلة لأليات طبيعة المادة بلا حياة ، وإنما وإفادة الحية شيء واحد ، ولهم في ذلك نصص طوبيلة وكلها فصوص صعبة ومبعدة ، ولكني أكرر أنها لا تدخل في باب الوضوح ، فيذكرون مثلا أن في مؤلفات ديمتري أسطف مدينة « دوستوف » في عهد بطرس الأكبر في روسيا أن هذه الأساطير التي له منزله في ذلك الزمان ذكر ما هو أسطف من كل ما تقدم ، ذلك أنه عتسلسلا أخذ سيدنا نوح في مركبة الإنسان والحيوان والغير لينجو بهم من الطوفان الذي عم الأرض لم يأخذ معه الجرذان والفارص والخيول والذباب وإمثال هذه المخلوقات الصغيرة ، وهذه فصوص عليها خلل اليفيان ، ولكن أكثرها عاد من جديد على الأرض ، ويذكر في تعاليمه أن هذا من فعل الشيطان .

وتفاهات الطريقة في إمكان وجود مخلوقات من نفسها غير متسلسلة من غيرها ، وأتيت العلم أن كل مخلوق يوجد من غيره ، ولست ذلك بطريقة فاطمة حتى في أدنى المخلوقات لا يمكن أن ترى بالعين المجردة .

وهذه نظريات التي تقفنا ويولون في فرنسا وكولافسكي في روسيا في القرن التاسع عشر بقوة كبرى في هذا الباب وذلك أن الثباتات الزمنية (العليا) في التركيب والحيوان بما هي للإنسان لم تظهر في الأرض من تلقاء نفسها ، ولم تظهر دفعة واحدة ، ولكنها كانت نتيجة لتطور نباتات وكائنات حيوانيا فافل منها في التنقية ، وبداية البقايا المتحصرة الدفنية في باطن الأرض انصبع للعلماء أن مسكان هذا الكوكب يختلفون فيما عني وفي زمن سحيق عن سكان اليوم ، وهكذا أن أصل كل المخلوقات الدنيا وإلى أحد أنواع الكائنات .

على أن هؤلاء دارون إمثال مندل ومورجان في أمريكا عادوا من جديد إلى فكرة نشأة الحياة فجأة وبطريقة تلقائية وبالمصادفة، وذلك براجع الصفات الوراثية إلى الجينات المحمولة على الصبغيات (الكروموزومات) في الطبيعة الحية .

ولابد لي في هذا المقام أن أنشر للفاري في بضعة سطور قليلة تركيب الخلية الحية كما يفرضها العلماء المحدثون ، فهي كما في الشكل ترتب من نواة وسطى يحيطها غشاء خارجي يسمى الغشاء الخلوي ، وبين نواة الخلية وهذا الغشاء يوجد « السيتوبلازم » ، وفي نواة الخلية توجد خطوط رفيعة متوازية لا ترى بالعين المجردة يسمونها « الكروموزومات » ويؤلف أطوارا على هذه الكلمة في العربية « الصبغيات » ، وهذه الصبغيات هي التي تعمل الجينات التي فيها الصفات الوراثية للأنسان والحيوان والنبات .

ولقد ذكر هذان العالمان وغيرهم أن الحياة وجدت في هذه الجينات فجأة بعمل مجهول كلفظها ، وأن ذلك كان مجرد مصادفة سميعة لم تحدث في الخلية وإنما حدثت على الأرض .



دارون - أ. ك. كليات الإنجليزي صاحب مذهب الشدة والارتقاء
ولتشغل الآن كل عرش أرواح إلى منطق العلوم الذي اعتنقته ،
ولو أنه من جديد لا يشغل غلبا ، ولا ينهي هذه المسألة
الموضوعة ، وإنما هي محاولة جديدة لإيجاد مخرج لنشأة الحياة
وأما لنجد هذه المحاولة عند كثير من الباحثين ومنهم العالم
نيميريازوف ونلخص أدراة في بحث نشره سنة ٩١١٢ أن الحياة
كثيرها من الظواهر الطبيعية قد تمت خلال الانتقال من المواد غير
المضوية إلى تكوين المواد المضوية .

وفي كتابات كوماروف يتكلم عن أصل النبات باعتباره من
الكائنات الحية ، ويذكر أن النظرية العلمية الوحيدة المقبولة
في تعامل أصل الحياة أنها كانت إحدى الحالات المتعاقبة في
طور المادة في المركبات الكربونية للنيروجين .

ومنى ما زلت أرى أنه لا نظرية « نيميريازوف ولا نظريته
» كوماروف « ليستثنى في أننا وصلنا بهذه البحوث إلى سر
الحياة وإلى الأصل فيها .

● نلعل ذكره نشأة الأحياء من المواد المضوية ونشأة المواد
المضوية من الأجاء :

تعلم أن أجسام الحيوان والنبات بل والميكروبات مركبة إلى
حديد من المواد المضوية ، ويثبتها لا يجوز لنا أن ن فكر في
الحياة ، وهكذا أصبح التفكير إلى أن المواد المضوية لا بد وأن
تكون الأصل في الحياة ، وتختلف هذه المواد المضوية عن
غيرها من المواد ، وأول ما تلاحظه أن الكربون عنصر أساسي
فيها ، وهذا واضح دون اللجوء إلى العلوم الكيميائية أو مدرة
عميقة لها ، إذ أننا إذا سألنا لماذا المواد الحيوانية والنباتية إلى
درجة عالية فأنها تتلخص ، بل أنها تعرق في الهواء وتحول
إلى كاربون . بينما لو عسدا إلى تسخين العذرة والزجاج
والملمن فأنها لا تحول إلى كاربون مهما أمثلنا فترة التسخين .

وعندئذ أن المنطق السليم يرفض عدم حدوثها في أجواء أخرى
من الكون السليم ، والمنطق السليم يجبرنا على اعتقاد ذلك
خروجاً على الموضوع الذي نحن بصدده ، وفشل علمي في
التعرف على أصل الحياة .



وإذا تأملنا بعوث الماديين الذين لا يؤمنون بالروح وخالفنا
نجد أنهم يقولون من جديد المنشور على مخرج من هذه
الأزمة ، فيقولون أن المادة لم يبق ولن تبقى على حساب من
الكون ، وإنما تتطور من مرتبة إلى مرتبة أعلى منها ، وعندما
وصلت إلى أوج هذه الراتب اكتسبت المادة صفات جديدة
منها صفة الحياة ، وما الحياة عندهم إلا سلم من هذه السلالم
الطويلة والتطورات المتتالية ، وعند غنى هذا كلام أجوف لمركبة
المادة الصماء سواء في المادة الحية أو المادة عديمة الحياة ، وهي
حركة البروتونات والنيوترونات داخل نواة الذرة ، وحركة
الإلكترونات حول نواة الذرة هي حركة طبيعية معروفة اليوم
ومعروفة إلى أقصى حدود المعرفة والدراسة - وحركة
« الكولويد » أي الجسيمات المعلقة كالجسيمات الرقيقة جدا
في طين النيل مدروسة ومعروفة اليوم بدورها إلى درجة عليا
من المعرفة ، فأي حركة يقصرون ، وعامى هذه الحركة وهذا
التأود الذي أوجد الحياة والكائن الحي والإنسان على الخصوص
وعلى أية حال فهذا كلام لا يمتنا لحل هذا اللغز المعقود
والوقوف بأصل الحياة على أرض صلبة ، ولقد أبغى الفأريه
معى المحدثي بوصول العلم إلى حقيقة الخلقة العفوية والتوصلها
إلى صيغيات وجينات انتهى في آخر الأمر إلى أن الصفات
الوراثية وجدت على هذه الجينات بطرق المصادفة وبالمصادفة
المنهجية كما يصوغونها ، حتى في هذا لم يستطيعوا معرفة
الأصل في الحياة . وكما يقولون في الأمثال « فسر الكساح
بعد الجهد بآله »

ماتيليد العالم الروسي المرووف



وفي المواد الضوية نرى الكربون يتحد مع عناصر أخرى كالهيدروجين والأكسجين وهما اللذان هما الأساس لمواد النيتروجين وهو موجود في الهواء ، كما يتحد مع الكبريت والفلور والفسفور وبعض العناصر الأخرى .

وتختلف المواد الضوية من واحدة إلى أخرى باختلاف هذه العناصر المتقدمة ، ويلاحظ أن الكربون يعتبر أساسا فيها جميعا ، وأبسط المواد الضوية هو الهيدروكربون ، ويتكون من الكربون والهيدروجين ، ويلاحظ أن النطق كما نجده في الطبيعة وفي أعماق الأرض واللحيطات وكل مستحضراته البترولي والكربونين وخلافه هو خليط من المواد الهيدروكربونية السائلة الذر .

ويحصل الكيمائيون بالوسائل الصناعية وبسهولة على مواد مختلفة من هذه المواد الضوية ، مواد تستخدم في حياتنا اليومية ومصنعا في الأصل الكائنات الحية مثل السكر والدهنيات والزيوت ، وقد أتت الكثير من العلم في دراستها حتى في القرن الذي نعيش فيه إلى أن السواد الضوية بدأ وجودها على الأرض نتيجة لوجود الأحياء عليها ، مثال ذلك أن الفحم وغيره من مواد الفولود التي نستخرجها كل يوم كانت بسبب أحياء ونباتات وجدت على الأرض قبلنا ودلت في باطنها ومع مرور الزمن تكون هذا الفحم وغيره من مواد الفولود .

واعتقد الكثير من العلماء في القرن الماضي والقرن الحالي أن جميع المواد الضوية الموجودة على الأرض أصلها حيوي أو نباتي وإنما تكونت بوسائل بيولوجية أي بمساعدة أعضاء حية ، ولدت هذه الفكرة عقب كاداف في تفسير أصل الحياة على الأرض في حد تفكير ، وأصبح العالم في قلق لا يهدئ إلى رأي فاضح لأنه لكي تفكر في أصل الحياة لابد أن نشبهها إلى وجود مواد عضوية ، ولكن هذه المواد لا تنتج إلا من حية سابقة لها ، ولكن من أين وجدت هذه الحية السابقة ؟ وكيف تم لها الوجود ، لمثل القاري يدرك مصفا كيف أولمنا في جسد مع العلماء الماديين هنا في حلقة مفرقة ، وفي طريق من الحل لا ينتهي .

هنا ترك الباحثون الماديون هذا الطريق المفق وأتجهوا إلى طريق آخر فقلوا أنه ملتوحا وأنه يوصلهم إلى معرفة سر الحياة بوسائلهم السادية ، وسنرى من جديد أن هذا الطريق الذي اتبعوه يملأهم ظلمة ، وأنهم لم يصلوا إلى الألف على حد تكبير ، لتفسير علمي نهائي ، لا يدخلون فيه غير لكافة والمادة فقط ، لتفسير نشأة الحياة .

وهم يقولون أن السبب في دخولنا الطريق المفق السابق هو أننا حصرنا ملاحظتنا على الكوكب الذي نعيش فيه ، فلما نظرنا إلى غيره من كواكب المجموعة ابدنا أن هذا منها يحتوي على مواد عضوية في ظروف لا يوجد على سطحها أي نوع من أنواع الحياة .

ولعل القاري يتساءل وكيف السبيل إلى مصرفة مثل هذه المواد وغيرها على الكواكب ، فأذكره بأن الدراسات الطبيعية التي تقوم بها ونحن على سطح الأرض نسج اليوم طريق لا يقبل الجدل للتعرف على جو هذه الكواكب والتعرف على عناصر قشرتها ، وقد ذكرنا ذلك بالتفصيل في مقالنا في « الجليسة - عن « نيلزبور » العالم الدنمركي الذي توفي عام ١٩٥٠ .

بمعنى أن المواد الضوية موجودة دون أن تكون الكائنات الحية سببا لنشأتها ، ومن هذه المواد الضوية نتاجت هذه الكائنات ، وقد وجد الباحثون فضلا أن في عدد من هذه الكواكب

يوجد المواد الضوية في ظروف لا توجد فيها كائنات حية ، وينحون في هذا الطريق إلى أبعد من ذلك إذ أنهم وجدوا بالوسائل الطبيعية ذاتها الكربون في النجوم بل الهيدروجين ومن المعلوم أن الحرارة في النجوم تصل إلى درجة عالية لا تسع بقاء أي كائن حي فيها وقد وجدوا الكربون في النجوم الزرقاء التي تصل درجة الحرارة في سطحها إلى حوالي عشرين ألف درجة ستيجراد ووجدوا في حالة جسيمات أو ذرات متناثرة ، كما وجدوا في النجوم الصفراء المائلة إلى الأبيض والتي تصل الحرارة في سطحها إلى ١٢ ألف درجة وجدوا الكربون الهيدروجين في شكل مركب كاربوهيدروجيني ، كذلك وجدوا في النجوم الصفراء كالشمس والتي تختلف الحرارة على سطحها من ٦٠٠٠ ، ٨٠٠٠ درجة مركبات كربونية أخرى غير التي ذكرناها ، ومثل هذه المركبات وجدت في الشمس التي تفلقت درجة الحرارة عند سطحها بين ٤٠٠٠ و ٦٠٠٠ درجة والتي تؤلف في النهاية إلى الماء والهوت .

وتدل الدراسات الطبيعية على أن الكربون موجود في شمسنا في حالة مركب هيدروجيني يطلق عليه الكيمائيون البشاني واصطلاحه الكيمائي (CSE) ، كما أمكن معرفة مركب آخر في الشمس من الكربون والنيتروجين (CN) ، بل قد وجدوا فيها كربونا مركبا من ذرتين متحيتين من الكربون (CR) ونجد القول أن الكربون موجود في الشمس عالية الحرارة في شكل ذرات متفرقة ، وموجود في الشمس متوسطة الحرارة كتمسنا في شكل مركبات متحدة مع عناصر أخرى .

وبغیر العلماء أن دراسة كواكب المشتري اكبر كواكب مجموعتنا الشمسية (قدر الأرض ١٠٢٠ مرة) فوضعا بالغ الأهمية لمعرفة أصل الحياة ، فقد وجد أن جو المشتري يحتوي على الأوكسجين والميثان وتختلف أنه يوجد على سطحه مركبات هيدروكربونية أخرى في حالة سائلة أو متجمدة نظرا لانخفاض درجة حرارة الكوكب التي تصل إلى ١٢٥ درجة تحت الصفر ، ولابد أن كاداف أتت له وجدت مركبات مشابهة لما ذكرناه في أجواء كواكب أخرى من كواكب مجموعتنا الشمسية .

كل هذا يدل في نظر مسكر العلماء الماديين على عدم ضرورة نعلم الحياة في المواد الضوية ، وأن المواد الضوية يمكن أن سنا من غير الكائنات الحية ، ولكن السؤال الذي يحيرني ومتى نشأت الحياة وكيف نشأت ؟ وماذا نستدل من كل هذه الدراسات الطولية ، وأرى لزما على أن أتم هذا البحث في غير الكواكب والشمس .

ودراسة التيازك التي تقع أحيانا على الأرض تده بدورها من الأهمية يمكن ، فهي عبارة عن مواد لا تمتد إلى أرضنا بأية سلة ، ويمكن اكتشافها كيميائيا وماديا داخل العامل لتعرف من أي العناصر تتكون ، كما نعرف شكل هذا الكون .

وتنقسم هذه التيازك إلى وحدتين رئيسيتين : تيازك معدنية والآخرى حديدية ، وتحتوي على ٩٠ ٪ حديد ، ٨ ٪ نيكل وتصف في ثلاثة كويبات - وتيازك حديدية وتحتوي على ٢٥ ٪ لفض حديد وعل عدد كبير من أكاسيد المعادن المختلفة كالكالسيوم والاليومنيوم ، والكالسيوم والتنجازين وخلافه ، ويوجد فيها الكربون والجرافيت والماس ، ولكن أهم في هذه التيازك وجود المركبات الكربونية مع المعادن « كاربيدات » Carbides

وفي سنة ١٨٨٧ وجدت كمية من المواد الضوية في أحجار ذلك النيزك التي سقط بجوار « كايا » في الجسر ، وتعتدل تلك المواد الضوية وجبت جزئيات هيدروكربونية محتوية على ذرات الكربون وذرات الهيدروجين ، وفي نيازك أخرى سقطت على الأرض وجد مع الكونون ذرات الأكسجين وذرات الكبريت .

وعلى ذلك ففكرة أن المواد الطيفية ظهرت على الأرض قبل ظهور المخلوقات الحية عليها أصبحت فكرة أصيلة يدين بها غالبية العلماء المعاصرين ، واستطاع أن يرى مفهوم هذا الرأي ، ولكنه لا تقتل في نظري طريق قاطع في معرفة أصل الحياة وأصل الإنسان على الخصوص .

وبمثل هذا النوع من التاكيد يحاول العلماء المعنونون انبات وجود البروتينات وطرق معالجة لتنتي الجوعا في شرح وجود المواد الكربوهيدروجينية ، وليس للجبال في الدفول في تفاصيل ذلك إلا .



من كل ما تقدم نرى أن القاديين يحاولون إيجاد سر الحياة ، ولكن يستلزم فرضية طويلة عندما تناملها في عقل نجد أنها لا تقوم دليلا على وجود الحياة من المادة ومن المادة فقط .

وتمتعا فطنوا الى وجود المواد الطيفية في الكواكب التي ليس بها حياة اليوم كالتشتري فلتا تساهم ومن الذي قال أن التشتري منذ خلقه كان مديم الحياة - أنه مديم الحياة اليوم ، ولكن هل يمكن تحقيق مراحل تكوين الحياة - مولسند وحالته السابقة وحالته حاليا لم نهايته المتومة .

كذلك موضوع التيزاك لا تكون أجزاء ، اتصلت من الكواكب يوما بما كان في هذه الكواكب في غير الأزمان من حياة وهذا قد يحدث للأرض فحين غير موافق باستمرار الحياة عليها ، فقد تسبى يوما بدبل الطبيعة أو ببجل الإنسان ، فقد تابع يوما سلسلة استشارية مجهولة لنا اليوم في الاسمين العظيم بالأرض أو في ماء المحيطات بعامل مجهول لنا حتى اليوم أو قد يقع حادث استعجابي جديد كالتشي حدث في نظام الهيدروجين ، ويكون في عاصر أخرى تستوى الحياة كلها من على الأرض ، وقد نصل بسجل الانبعاثات الجيادية التي تحدث من مثل هذه التفاعلات أجزاء كبيرة من الأرض في شكل نيازك أو كاسر الأحاديث التي يمكن أن يذهب إليها الفيلال . لم تسلط هذه الأجزاء الكربوهيدروجينية على أجزاء أخرى من هذا المسبح السطح وقد يكون سقوطها في موالم بها إحياء ، وتستحوذ هذه الأجزاء على مواد عضوية هي بلأيا أجسامنا وأجسام أطباقنا ، ويلول الأحياء التي تنمى عليها في الكون المسبح أن هذه المواد الطيفية لم يكن مصدرها الحياة !

ول كل هذا أنا لا أقيم الدليل على أن الحياة قد وجدت بسبب آخر غير التفاعل الكيميائي . ولا أدخل في فترة الخلق ولا أدخل في أي باب من هذه الأبواب لأن هذا يكون مجرد لفظ في الكلام وشك في الصدق .

أما أنا لا أدري ولا أعرف ولا يمكنني أن أصديق قول الماديين من أن المادة الحية وجدت من المادة الصماء - أنها أنا مدرك شيئا واحدا أنا أن منه أن الكون به مادة بدون حياة وبه مادة حية وأن الفارق أكبر وأجل من أن يتصوره العلماء داخل المعادلات والدوال والمتساويات أو يعرفوه داخل العالم .

وأن هذه الكائنات الحية موجودة داخل هذا الكون المغلق على نفسه وفق نصير إبتشائين موجودة في فترة هذه الفترة التي تشبه فلاة الصابون والتي ليس لنا أن تصور ما يجاورها أو ما بداخلها .

ثم دعني أبدأ الفارق العزير لنكر مرة أخرى في هذه المجموعات البشرية القريبة .

نكر في القطار والغازة وهؤلاء القادون وهؤلاء الراحلون - نكر في السمك والى من عند التفكير في هذه المجموعات كلها وفي غيرها أنا لا أدري . ولا تدري على الخصوص نشأة هذه الحياة .

واعتمد الكثير من العلماء أن مركبات الكربوهيدرات لا يترجم لوجودها وجود حياة سابقة وأن المواد الطيفية التي تكونت من الكربوهيدرات وشنتها قد وجدت قبل وجود الكائن الحي .

واعتمد الكثير من العلماء أن الكربيدات Carbides الضخمية بدورها والمركبة من معادن أخرى كانت متحدة مع الماء أو البخار التي مازال موجودا في الجو الأرضي كما بين ذلك العالم الروسي الكبير مانديليف ، وأن هذا أدى إلى وجود الهيدروكربون ، حتى أن هذا العالم الذي ذهب إلى أصل النط ومشكلته من التريوت يرجع في أصله إلى الطريقة ذاتها ، ولكن الجيولوجيون رفضوا هذا الرأي وأصرروا على أن النط كان نتيجة لتحلل الأجسام الحية .

وقد علم أن تكوين الهيدروكربون باتحاد الكربون وكذا يمكن تكوينه بواسطة أي كيميائي . وأن آراء الجيولوجيين وتجاريم اليوم تدل على أن للسودا الطيفية يمكن إيجادها بواسطة الكاربيد وكذا ، ويدعيون في الرأي أن وجود المواد الطيفية مستقل عن وجود الحياة وحدث أكثر من هذا عندما اتصلت الكاربيدات وكذا فيما مضى أكثر من المصاحبة اليوم . وهكذا اقتنع كثرة العلماء على وجود المواد الطيفية عندما لم يكن في كونها أي نوع من أنواع الحياة .



على أن الفلكيين المعدين والعلماء النونيين المعاصرين أمثال امبارنسيان وشملت وغيرهما الذين درسوا تكوين النجوم ، وهي التي تكونت قبل أن تتكون الأرض عرفوا باستخدام التقاد الكبير في المساء Alpha A على أنه يصف الخطر في وجود التحويل المجرة التي شملت إحدى سموسها شأن المادة فيكون ليست مصورة فقط على ذلك بلالين من النجوم وتوايها ، بل أن ثمة مادة أخرى بين الأجواء المسبحة الموجودة بين هذه النجوم - مادة في شكل غاز وجسيمات في شكل غبار . وأن هذه الغازات وكذا الفياض قد كونت مع الزمان الطويل سحبا كبيرة ، سحبا يمكن رؤيتها حتى بالعين المجردة . وهي المسحب التي أطلق عليها العلماء كلمة « زلاية النظم » وكلمة النظم شكل الفيوث الرفيعة Fibrous structure . وقد ذكر ذلك بوضوح العالم المستكشف عضو الأكاديمية الروسية . ويدكر أن هذه الفيوث والمغازات والفياض الكوي كانت الأصل في تكوين النجوم التي تطورت فيما بعد إلى شكلها الحالي .

ومما هو جدير بالذكر أن الشمس مازالت محافظة بهذه المواد التي كانت السبب في كونها ، ويلول شمسيت أن كواكب المجموعة الشمسية لم تكن جزءا من الشمس ، إنما بعزى تكون هذه الكواكب إلى حدوث انتراب سحابة كبرى من هذه السحابة من الشمس ، وهسند السحابة متومة من غبار Cold, pulverized, matter . ويفسند جاذبية الشمس ودورانها مع المجرة تكونت هذه الكواكب بضاورها ، ودارت حولها ، وسوا . كانت هذه السحب من الغبار والمغازات قد الترتت من الشمس فكانت الكواكب التسعة للمجموعة الشمسية أم أن هذه الكواكب التسعة انفصلت من الشمس لاتراب نجم كبير منها أحدث مدأ على سطحها . فإن المهم أنه في دراسة هذا القبار الكوي وجد العلماء فيه الهيدروجين والميتان ، بل وجدا في هذا القبار يعنى المواد الكربوهيدروجينية التي يترجم أنها الأصل في تكوين الحياة - بل وجدا الأونياك والكسا في شكل بلورات لتحية .

وعلى ذلك فيعرف النطر كيف تكونت الأرض ومن أين جات فإن المواد الطيفية قد ظهرت في الأرض خلال كونها وسودها . وقد أثبت فالورسكي وتلاييه أن الكربوهيدروجين الذي ظهر على الأرض كان متما باله ، وهو يشرح بعد ذلك اتحاد هذه العناصر بالاسمين والأزوب وتكون الأونياك وجسود معقم الملاح قبل وجود أي مخلوق على الأرض .

معرضان... عن: اليمن والنوبة

بقلم : ج . موسكاتيلي

بينها لوحات هي وليدة النظرة من فوق - عن قدرة فائقة على دقة الملاحظة ، ففي عيانه دقة وصرامة ، أقام معرضه في جناح أمده جمعية محبي الفنون في اسبوع الكتاب العربي الذي عقد أخيراً في أرض الجزيرة ، فكانت بمثابة سجل واف لبقطة الشعب اليمني من سياحه وديب الحياة في جميع أوصاله وتشم الجناح ذاته سجلاً آخر لمناظر النوبة من قبل أن تبتلعها مياه المد العالي .

لقد قدم لنا المصور فرغل عبد الحفيظ الاستاذ بالمعهد العالي للتربية - أعماله التي عاد بها من النوبة يعيدان أنظارنا في ميدانها يستلهمها ويشهد عن كتب جهاد أمته في ميدانها السلم متمثلاً في العناية بأهل النوبة وتهجيرهم الى أماكن جديدة فتفتح لهم ابواب مستقبل زاهر .

ولوحاته كلها هي وليدة طريقة المونوتيب وقد بلغت درجة عالية من التوفيق ، والبك وصف هذه الطريقة ، يرسم الفنان بالوان الزيت على لوح من الزجاج أو المعدن أو البلاستيك ثم يسرع من قبل أن تأخذ الالوان في الجفاف الى وضع ورقة رسم فوق اللوح ويضغط عليها بكباسة فتلتقط الورقة الالوان - ويستطيع بذلك أن يحصل على مسورتين وثلاث كلها أصيلة للعمل الواحد .

وهذه هي الطريقة التي لجأ اليها فرغل عبد الحفيظ فأبدع ، ان ألوانه ذات وقار ، تعتمد على الأبيض والأسود مجتلة بالعاجي والبني والرمادي ، وأسلوبه المتمتع إنساني وروحاني ، وهو حين يعمد الى حرك ألوانه يزداد قوامه قدرة على التعبير والامتاع ، ففي لوحاته نظرة بريئة محببة لانها تمكس براعة انوية وبساطة أهلها .

لقد نجح فرغل عبد الحفيظ فتمثل النسوبة في

كان لابد لليمن - وهي حديث الناس في المجال السياسي - وكان لابد للنوبة - وهي حديثهم في المجال الاجتماعي - ان يجذب كل منهما اهتمام العنانيين في الجمهورية العربية المتحدة ، وهم الذين جددت الثورة عيانتهم التصويري ، حقاً . ان الفن ينبغي له ان يهيم أولاً بالتعبير الجمال ولكنه مع ذلك يتأثر بالأحداث ذلك لان حساسية الفنان لا يمكن لها أن تأتي الاستجابة لطروف بيئته وعصره وما أكثر المصورين والمثاليين العرب قد تأثرت أعمالهم بالأحداث الجلية في تاريخهم المعاصر . شأنهم في ذلك شأن جوياء من قبلهم في القوشة على النحاس المسماة (نكبات الحروب) وغنان يكلمسو في لوحته الشاسعة المعروفة باسم (جورتيكا . فكل منهما قد تأثر بأحداث زمانه .

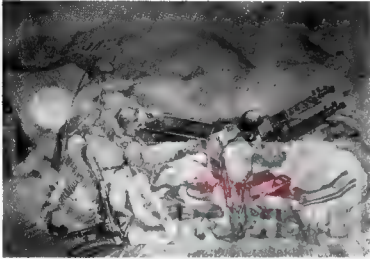
والعنان محمد حسنين على خريج المعهد العالي للتربية - شارك في الجهاد العربي لبلده في اليمن من أجل الدفاع عن توتره ، ولكن الزى العسكري لم يستأثر بالفنان الذي يرتديه فاخذ بين المصركة وأخرى يرسم بقلم الرصاص الدهني ولبليدة قلم العبر الصيني بمختلف ألوانه صوراً لانماط من الشعب اليمني وللجرحى في المستشفيات ولطرائف شوارع صنعاء ولبيوتها من الداخل ولتلاعب الضوء والظلال على واجهاتها وللمدافع في الميدان وللجنود وهم يهجمون على قلعة ، وهم يستريحون بعد انتهاء القتال .

ان خطوطه معبرة وهي في أحيان كثيرة متقطعة في لمسات كأنها النبضات وذلك من أجل أن يعكس على لوحاته جيشان الهامه ، وتم أعماله - ومن

واذا كان كثير من المصورين قد حملوا لنا من النوبة
اعمالا بديعة فأننا نخص فرغلي عبد الحفيظ- بتحياتنا
واعجابنا لانه قدم لنا عنها لوحات لها قيمتها لانها
صادقة وليدة فن اصيل .. ما جدر هذه اللوحات
الا تتفرق بل تظل في مجموعة واحدة ليبقى لها
ترابطها ودالتها كلما عرضت على الناس .

تميز جديد له قدرة كبيرة على الابداع وجعل
لوحاته تدور حول منازل النوبة بزخارفها التي
تنفرد بها ومناظر من الطبيعة يختص بها ذلك الاقليم
وحده ونساء النوبة وقتياتها في ملابس موطنهن ،
رسم كل هذه اللوحات بفن اصيل ذاتي بعيد عن
التقليد والخضوع للمسبقات .

معركة في اليمن للفنان محمد حسين علي



بيت بويى للفنان فرغلي عبد الحفيظ





قصة بقلم : محمد الخطري عبد الحميد

(مستحضرات) مضمونة لمدة خمس سنوات ! -
يجلب الحظوظ وتنفذ على موانئه بقدرته الواحد
الصمد !

و ذات يوم بينما كان عمار عائداً الى مدينته
البعيدة ، بعد جولة دسمة مربحة ، اذ برح به
التعب فأناخ حماره واضطجع على خرجه تحت ظل
نخلات ثلاث على كنب من شريط السكة الحديدية
وبينما هو يسرح الطرف .. أعجبه المكان ..
وما لبثت عيناه أن أخذتا (تمسحان المنطقه)
وترسلان - أولا بأول - تقاريرها الطيبة الى
مراكز المسخ من ذلك الرأس الحميف ! .. و ..
ولا شك أن أفكارا عديدة اصطخت في صدر الرجل
وعقله .. أقلها أنه تعب من كثرة الترحال والتجوال
.. فالمدينة بكرائها العصري وغرورها الأنيسق
تضن عليه بالعيش الذي تفدقه عليه - بكل كرم -
أية قرية .. إذن فماذا لو (أختصر الاجراءات)
و .. ١٥ ..

وان هي الا سحابة ذلك اليوم تنفضي ، واذا في
اليوم الذي يليه .. وتحت ذات النخلات الثلاث ،
حركة دائية .. فالحمار قد ارتبط بوتد وبنيت

كفر عمار ! .. في الحقيقة أن هذا الاسم الغريب
الضليل لم يعد جديرا بها ! .. فأنطا والا كانت في
يوم ما (كفرا) ، الا انها اليوم ليست كذلك بلقره !
.. ان أيا من الركاب يلقي نظرة عابرة عندما يقف
به القطار على المحط الخاص بها ، فيرى العماصات
الأنيقة ، والمصاييح الكهربائية العصرية ، والحركة
الدائية ، والألوان البراقة الزاهية .. هذا الركاب
- أي راكب - سوف يفجؤه ويصدمه ذلك الاسم
المدون على الياقطة : « كفر » عمار ! .. وتلك التي
ضاق الاسم عليها كما يضيق جلد الثعمان بجسمه
عندما ينمو ويسرح متصددا منتفخا فيخلعه ويستبدل
به آخر أكثر ملائمة ورحابة .. تلك « المدينة » لم
تك في بداية الأمر الا - أو تراكم تصدقون ؟! -
(شخصا) .. شخصا واحدا ليس غير، اسمه :

(عمار .. العطار) !

كان « عمار » يمتطي صهوة الحمار ومن تحته
(الخرج) جوابا في آفاق القرى والنجوع .. حاملا
الى التحفيلات أحدث (تراكيب) السمنة والميدانة
.. والى المعجزة الهزالي أسمن (بلايغ) الصمحة
الكاملة والعافية الأكيسمة ، والى كل عاقسر

له مظلة وحظيرة .. وإذا الزوجة باطعها الاربية
 - ثلاثة فتيان وبنت - يعملون جميعا في بناء بيت
 من الطوب النية والحجارة .. وأيام آخر تمضي ..
 و (المشوار) اليومى قد صار قصيرا هينا واكثر
 متعة وتشويقا .. وفتق الفراغ المدخر خلليا في
 منح عمار كانت مطبورة ، فوسع من اختصاصاته
 التي صارت تستوعب - كذلك - امانى الراغبين
 والراغبات في (أحجية) للمحبة ومنع الحسد ..
 وتمائم ورقى لكل منها مفعولها الناجز .. وعرف
 العملاء أن المطار صار على قرب منهم فأهبطوا
 - اذا ما ضاق بهم الانتظار - ينحسرون هم اليه ،
 غير قادرين على ارتقاب مواعيد ذهابه هو اليهم .
 .. وفكر بعض أصحاب (الدكاكين) البعيدين
 مما افتتح (فروع) لهم بجوار بيت (نطاشي العشب)
 و (عالم البلاييع) ومنج (الحجاب العجيب) ..
 فبدأت تظهر على الجسر المؤدى الى بيته ققاييع تنوح
 منها أبخرة (الجوزة) والشاي ، كل منها على شكل
 (غرزة) صغيرة .. وكان عمار يصحب هذه الحركات
 الآخذة في النماء ، ويشجعها .. فبدأ يستقدم من
 المدينة مساعديه وصناعه بعد أن اغرامهم بما رأى
 وشاهد من (حو صبحى) ومكتب (عمر) ..
 وانتقل بعض من تمت اعمالهم الى تهاركه بقلعة من
 الصلات .. فتناثرت حول بيته البيوت والبيوت
 الفرز فصارت مع ازدياد عدد البيوت وتكاثر الزبائن
 (دكاكين) كاملة مستقلة لا يربط بينها وبين
 الدكاكين العليا الا تمثيل دبلوماسي .. وعجب
 آخرون من أولئك القوم الذين عسكروا في منطقة
 كهذه فوق ترعة ، وتحت شريط السكة الحديد ،
 وكل ذلك يحدث و (الحكومة مشى واحدة بالها) !
 .. اذن : لم لا ننتهز الفرصة ونبنى الى جوارهم
 بيتا قبل أن تتنبه الجهات المختصة فتقطع الطريق
 على المزيد من المباني .. وهذا صار للمكان شوارع
 .. وصار للدكاكين مظاهر أخرى ، أكثر رواء
 وبهاء ، فبعد أن كان (الشاي والمسل) وحده هو
 « الشكل والمضمون معا » ! فتفتحت ألوان أخرى من
 مبيعات البقالة ، والخردوات ، والأطعمة ..
 وتبلورت (البذرة) التي بدأت بالمطار وخرجه ..
 في هيئة (دسكرة) ثم قصرية .. كاملة الشرايين
 والسمات !

ولابد أن (عمارا) هذا كان واحداً من اثنين ..
 اما طماعا فارغ العين .. واما طموحا لا حد لطموحه

.. فان الرجل الشره لم يفكه كل ذلك الذي أدت
 اليه (نظرة) عابرة (مسح بها المنطقة) ذات يوم
 وهو يستظل وحيدا فوق خرجه تحت النخلات
 اتقاء حر الهاجرة .. بل تحول بنظره كله الى امام
 بيته .. وثبت أبصاره التي كانت ولا جدال من
 القوة بما يقف جنباً الى جنب مع الامكانيات الهائلة
 التي يتمتع بها عقله .. تحول الى شريط السكة
 الحديدية الذي يمتد الى ما لا نهاية .. يميناً ويساراً
 .. بحيث لا يرى من القطر المارة كالسهام المتدفقة
 الا خيالا مجنوناً يمرق بين العيين والحين من سرعته
 لا يكاد يبصر .. ولا أحسد يدري ان كانت فكرة
 خبيثة أو طيبة تلك التي عادت تلح عليه وتغنى على
 كل ما عدها .. وانما الذي يدريه عارفوه أنه قالها
 ورددتها مراراً وفي شيء من الاصرار الذي يحصل
 طابع الزئمة والتعدي والامل : .. و .. لماذا
 لا يقف القطار ؟ !

منذ أن وضعت تلك الفكرة في ذهنه بدأت
 مشكلته (القطار) تمتص - بكل ضراوة - (عمار)
 المطار ! ..

ان وفوق القطار على (دسيكرة) كهذه شيء - ولا
 حسم - حسم .. و .. محال ! ولكن : لم هو
 حسم .. محال .. ان (عمار) هو أول من (عمر)
 هذا المكان الذي صار يضج بالادميين ، والمواشي ،
 والطيور ، والدواب .. اذن فليكن (كفر عمار) ..
 اسماً لا تقا ، ولا عبرة ان كان الاسم - اسم (كفر)
 فضاضاً بعض الشيء ! ..

وراح يطوف على جيرانه وأولاده ومساعديه ،
 ويطلب اليهم أن ينصهروا في العمل على رفع
 مستواهم الأدبي والمعنوي الى تلك المرتبة الخيالية
 التي رسمها لهم .. وعلى ذلك بدأت الطاقات تبتكر
 وتتكاثر وتسهم وقد اجتذبتها المطبخ الجميل ..
 ان يقف القطار على كفر عمار ..! يا للحلم بعيد
 التصديق .. ولكن .. لكن من يدري ..؟
 ربما ..

وعلى مدى (ربما) هذه أسبوعاً أولاده ،
 وبنينهم ، والجيران .. كل بما يسر له .. يعملون
 مشتركين .. فهذا قام الى يافطة كبيرة وكتبها :
 (كفر عمار) .. واقامها على عرقين من الخشب ،
 لتكون في مواجهة القطار ..! انها اذان حتى بان
 جنينا في طريقه الى الخروج نحو النور !

وتحقق مطلب (النور) ، فركبت مصابيح الكهرباء
.. اذ أنهم على أية حال - وقبيل كل شيء
مواطنون !

.. بل ومن غير أن تخطر على أفئدتهم
(مضامين) لعدائف جديدة ، اذ أن التربة من تحت
بيوتهم ، جادتهم حفيات الماء المرشح النظيف ..
وكان التعليق يومئذ العمل في اقامتها وتركيب
مواسيرها : (رى بمضه .. وماله .. كله ينفع !!
.. وزيادة الخير .. خير) !

الا أن المطلب الاسمي ظل عسيرا .. بعيدا ..
ابعد من نوال الثريا !
« يعنى يقف القطار »

يقولها عمار في حرقه ..! وتقولها (كفر عمار)
داتها .. يمانية .. يناسها .. فان القطار عندما
يبدو على بعد نقطة سوداء ضئيلة في نهاية الأفق ،
وتحتبس لظهورها الأنفاس ، وتوقف الحركة ،
وتنفجر الدجاجات ، وتجمع الأبقار ، وتكمش
لدواب والكلاب .. تبدأ المباني متوجهة بالوانها
العاقمة والداكنة تحت أشعة الشمس المشرقة أو
الغاربة .. كأنهن غائيات وعذارى يستعرضن في
نيلى قهوية سافجة ، فلاتهن .. ويستجلدين من
ذلك الرصيف المزجج العالي ، القادم بضجته
وأنجنه وقراجه 40 ، تهدئة .. حانية .. أو
أو « وقفة » كريمة ..!

يبد أن كل ما يفعله ذلك المنتظر أقباله ، هو أن
يسرع ويزيد في اسرعه ، بل - وكما تعلم أخيرا -
يطلق صفارات حادة ناقية متقطعة راقصة كأنها
هي (كركرة) ضحكات هائلة متعرجة ، مغرقة في
السخرية القتالة اللاذعة .. وبعد أن يهبل كل ما
في أقدامه المجتونة من أتربة وغفار يمرق مبتعدا كما
لو كان يشفى أن يلوث احباب عرباته البيض اتساح
(عماري) ! يطلع بقدراته نصابة شباك أو باب !

وتحتي المنازل المصطفة هاماتها الكثيرة ،
متدثرة في ذل ذليل بذرات التراب وسحابات الدخان
الاسود ، الملقاة على رموسها من الجبار الساخر ،
كأنها لتخفي به وفيامات الاعصار المتخلف من
ضحكات السخرية التي أطفئها منذ قليل الصغارة
الشامطة - حمرة الخجل ، و (كمران الخاطر) ..
ويصمب حالها على منشئها الأول ، وواضع حجرها
الاساسي (عمار) ، فيزفر في ألم ، ولكنه ليس ألم
المعنى المستسلم .. وإنما هو تضجر المصر العازم

ولا يهم اذا لم يعترف القطار ..! حتى ان سخر
وهزا ، ورماما بالأتربة المنهالة من تحت عجلاته
ف (مسيرة يوم !) ينسجم على أنه تجاهلها فأتان
يطامن من (فرامله) ويقف ساكنا مبتدئا يسرع
ويعرف ..! وآخرون راوا أن القطار لو (وقف)
يوما فهذا مولد العز ..! ومشرق الرخاء والفرح ..
فأخذ البعض يكتب الى سلطات الأمن بإصرار حار
طالبين (نقطة بوليس) تحميهم شر اللصوص ،
وتسبغ الأمن والسكينة على أرواحهم و (أدامكم
الله عونا للفقراء أمثالنا) ..! وقذائف بالمشات
تطير من الدسكرة تؤكد أن حياتهم في خطر ما لم
ينف على حدودهم جند يحملون السلاح في ربوع
كفر عمار ..!

وتنجح المسعى ، ووجه بنقطة البوليس ، وصار
الهدف الاسمي أقرب مثالا ..!

وكان عمار قد اتسع ثراء ورغد عيش، غير أنه لم
يس شخصاً عادياً خاضعاً ليركن إلى الدعة والحوار
والنظار (الأجل المحتوم) مستريحاً يلتقط أمسه
التي يهرها طول الكدح والصراع ، حامدا ربه على
(حسن الختام) ..! لم يكن عمار كذلك .. فقد
أخذ يعترف من مدخراته ويشتت بالرسائل إلى أقرب
مدينة ، فيجلب منها ألوان الطلاء المصرية ، ويحرق
السوت والحظائر الملاحقة للشريط الجبردي العاري
المهجور .. وصار يتعنى في ابتكار أية مبان
لا هائنه لها الا اعطاء فكرة الاسطالة ولكن من
الداخل حظائر للدواب ، أو اعشاشا للارانب أو
العراخ ..! المهم أن يكون لها مظهر خارجي يملوه
اللون الجذاب ..! وبذا اتسعت رقعة كفر عمار
عن يمين وعن شمال .. وبدأت قذائف أخرى من
نوع جديد تطير من (القاعدة) النشيطة العجيبة ..

« النور ..! عواويز نور ..! نلتمس الى
اعتابكم الرحمة أن .. الخ » .. ومع أن المطلب
غير عسير ..! الا أن الجهة المختصة ، ذهلت
وهي ترى (بلدا !) بحالها تطالب بالنور .. بينما
لم يثبت في سجل واحد من سجلاتها أن أحدا من
كل أولئك (البلد !) دفع مليما واحدا في ثمن
(شبر) من تلك الأرض ..! ولكن القانون صريح ،
وفي نصوص (وضع اليد) متسع للجميع !

وحوزى مهندسون .. ونقل موظفون ، ولكن
عمارا وبقية (كفر عمار) .. باقون !

الذى يصيق بأنه استنفذ فى بلوغ مأربه وقتنا
(أطول) مما قدر وحسب !!

إن الهدف وإن صار قريب التحقيق .. إلا أنه
فى ذات الوقت بعيد على التمثيل واقصا .. جد
بعيد !!

فإن كانوا من كان لو أراد أن يستوطن (كفر عمار)
فلا بد له من أن يشتري الأرض ، ويعامل (المساحة)
وما إلى ذلك من إجراءات قانونية استيقظت الآن كل
(بؤدها) و(فقراتها) وموادها ، وفتحت أعينها حتى
آخر اتساعها !!

ومع ذلك فما كان لعمار أن يهن أو يضحف والا
صاح الحلم البهيج إلى الأبد !

صائر يشتري أرضا ويبيعها بسعر أقل لمن
يرى فيه للبلد نفعاً وتدعيماً .. فكان كل ذى حرفة
يجد فى الموضوع الجديد ترحيباً وعونا وكل ما أمكن
من تسهيلات وتخفيضات !

وبينما العمل مستمر نحو تحقيق المقصد الأسمى
والأهم .. كان - على نفس المستوى والنسق -
ينمو عمل آخر .. فى امتداد المباني ، واقتتراح
المريد من الدكاكين المنوعة .. وما قد صار هنالك
- عدا الدكاكين - (حلاقان) ، و (مقبى) ،
(مطعمان) و (ثلاثة خياطين) و (ثمانية)
(أربعة حدادين) !!

وإذا كانوا يوم جئ لهم بحفنيات المياه قد قالوا:
(زى بعضه) و (أهو كله زيادة خير) .. فقد
قالوها مرة أخرى عندما أسكرتهم الفرحة العارمة،
يوم أن بدأت عربات نقل وجاراته تنقل حمولتها
من الطوب والحديد والرمل والإسمنت والسلك
والخشيب .. فلما سألوا .. قيل لهم :
- مدرسة !!

وقد يقوم ظن بأن مثل هذه الانتصارات المعنوية
كانت تثليج صدر (عمار) ، وآله ، وصحبه !! ..
أبدا .. على العكس من هذا تماماً .. كلما كان عمار
يرى وطنه الأصغر يتسع ويتمدد ، ويقوى ويتقدم،
كانت زفراته تشتد وتستطيل ، وتنهداته تملو
وتعمق .. ويتحول بكل هذه الحصيللة المواترة
المستعرة نحو الموضوع الوحيد الذى صار يقض
مضجعه ويؤرق نومه .. نحو شريط السكة الحديد
.. وأصابعه تنقلص على مسند الدكة الخشبية
التي وضعها أمام البيت فى مواجهة طريق
الإفئوان !!

« لا بد أن يقب القطار » .. أجل .. (لا بد) ..
وكل كفر عمار تقولها معه : (لا بد) .. ولكن
(كيف) .. !! صحيح (لا بد) ، فكفر عمار لم تعد
بإفادته على الانزواء بعيداً عن المدينة ، بعيد أن
تشعبت وتعددت طرق عيشها .. فالحلاق فى
حاجة إلى أدوات .. والخياط يلزمه تجليخ أمواسه
ومقصاته كل أيام .. والخياطون لا يستغنون عن
الآبر والخيوط .. و .. الجميع .. يرون إلى
المدينة لاستكمال عدتهم ، ولكن المشوار طويل ..
والقطار ماض - كالمهد به - فى هذه المر ، الجارح
الثقل !!

وبرقت فى ذهنه يوما فكرة !!

فكرة ساذجة .. ولكنها على أية حال فكرة ، على
الطريق !!

هناك (حمار) نفق لدى الحداد ، وكل ما هو
نافق يلقي فى التربة أو على جسر بعيد .. ولكن
لماذا لا يلقي على الشريط ..؟ قطعاً سيراه سائق
القطار .. ف .. قد .. يتوقف .. ويكون
بذلك : (توقف والسلام) .. ثم .. من يعلم !!
ربما يطلع السائق (ابن ناس) و (جدد ابن
للال) فيخطر إلى (المحطات) بأن هناك بلدة
.. خديرة من القطر ب (وقفه) !

ونفخا الفكرة .. وتلمد الحمار الميت بالعرض
من الشرطين ..

ولما استباز، فى نهاية الأفق هيكل المارد الأسود
لصحاب .. علا نبض القلوب ، واشتد جحش
العيون .. وتلاحق فى انهباء فحيح الأنفاس ..
وامتلا الأفق بضجيج المجلات يزدد علواً ودويًا ..
واقترب القطار حتى ضاقت المسافة بينه وبين جدت
الحمار (المخطط) ، وخيل للواقفين أن الثعبان
الهادد قد هدا من سرعته قليلاً ، غير أنه كان مجرد
(تخيل) فقد مضى القطار يداك الأرض من تحتة ،
ويهبها بنصف من حوله ، ولم يكد يتكشف الغبار
ويخفت الضجيج حتى كانت أشلاء الحمار متطايرة
متهالة فوق رموس النظارة من بنى عمار ، فلم يك
واحد إلا ونالته من جثة (الناقح) الراحل : أذن ،
أو ظلف ، أو فك ، أو قطعة من رقبة أو ذيل !!

وبدأوا ينظرون شزراً ويعضون الشفاة فى غيظ
وكمد وهم يتنهلون مقهورين فى أثر ذلك الذى بدع
سبل مسخرياته منهم الزبى !

ووصح بما لا يقبل الجدل أن إيقاف قطار ..
حتى ولو كان (بضاعة) على مشلوف كثر عمار ..
أصبح حلما عصيا ، وأمنية دونها خرط القتاد !
جربوا كل الحيل .. تبرعات قالوا : (مستعدين)
.. شكاوى وظلمات .. صرخوا .. وتباكوا ..
طرقوا كل باب حتى جادتهم اللطمة القاصصة بـن
مسألة وقوف قطار (لا تؤخذ غلابة !) .. وإنما لها
ترتيب ، وموازين ، وتوقيت وتقدير !

ومضت شهور وشهور .. والحركة البناية
شغالة دائبة الاشتغال .. وصار في (كفر عمار)
محلات أخرى جديدة أكثر رقيا وترفا .. ففقد
الفتح فيها فرع لجمعية تعاونية .. وفرع متائق
لمحلات كهربائية يعرض أجهزة (الراديو أبو
بطارية) .. !! يومها أعجب عمار - وكان قد كاد
اليأس يفت في عضده - فظهرت عليه علامة
الشيخوخة الكابية - بشروط التقسيط ، فالزم كل
ذي يسار أن يقتنى (راديو) .. لأن مدير المحل
الرئيسي في المدينة وعده لو نجح التوزيع أن سيفتح
دارا للسينما ، تحمل اسما (خلوديا) رائعا :
(سينما كفر عمار بالاس) !

وبعد سنة من افتتاح السينما ، وانحسار
الانويسات ، بالبلدة ، وأخيرا ، (إحينا) جدا ..
وبعد أن استبد الكبر والمرض والهجن بعمار نبات
قعيد دازه لا يقوى على الوقوف متحاما على قدميه
الواهنين .. بنيت لكفر عمار .. (محطة) !

(محطة) صغيرة لا تزيد كلها على أمتار قلائل ..
وكشك خشبي الى جنب بنية صغيرة كأنها صندوق
كبير وتلك لقطع التذاكر .. وآخر أصغر في حجم
حظيرة دجاج لما أسمته اللافتة : « مخزن العفش
والبضائع » .. و (نافوس) صغير معلق على
خشبة رفيعة كأنه لعبة طفل !

وخرجت البلدة عن بكرة أبيها ، تحتفل بهذا
الحدث التاريخي الجلل ..

وكان لا يد أن يكون (عمار) هو زهرة الاحتفال
.. وصدارة الافتتاح !

وعلم أولو الشأن من الرسميين المحليين بطرف
من قصته ، وقصة كفر عمار مع القطار .. فتضامنوا
مع الأهليين في ضرورة أن يكون (عمار) موجودا على
أديم المحطة بنفسه ، ليشهد بعينه القطار يقف ..
- لأول مرة في التاريخ - طاقعا مختارا .. لا بل

مجبرا و (غصب عن عينه !) على : كفر عمار !
وعلى الرغم من أن الرجل كان خائرا هذه المرض
وكبر السن ولا يميزه عن الأموات غير صدره يعلو
ويهبط ، والبريق المعهود الحاد ينبعث نفاذا من
عينيه من تحت حواجبه البهيش القطنية .. على
الرغم من كل ذلك فإنه لم يملك إلا أن يصيح :

- خلدوني ..! احملوني الى المحطة ..!
وحملوه .. وهناك شاهد بضعة نفر قد (قطعوا)
تذاكر سفر) طبعتها الحكومة خصيصا ، مكتوب
عليها : « من كفر عمار ... الى ... » فأغنى
عليه ..!

ولما أفاق من انغمائه ، بعد أن نفضوا له جبينه
بالماء ، كان موعد القطار قد اقترب .. فتطاول
(عمار) بصروق رقبته وهو يلهث وبسمل .. وراح
يهمس في أذن كل من يبسده تذكرة سفر بكلمات
ذات أهمية ولكنها ليست مسموعة للأخريين ..
ونادى خفير المحطة الجديد المكلف بالجرس وأنشأ
يقوم ذراعه ويهامسه و .. وأقبل القطار ..
و .. و .. ووقف القطار !!

وقف يمشيرا بين الخجل الذي تمثل في صفي
خافه كأنما هو (..) وهو الفارق في الغزى ! - يمتد
لذلك القطار القمامات ، الواقف على الرصيف ..!
وصفر القطار يريده اذنا بالرحيل !

ولكن (عمار) - كمن معه جن - أخذ ، وهو
محمول على كتفين ، يشدد قبضته ، صالحا ،
مزجرا :

- عطلوه .. عطلوه ..!
مرتان .. بل ثلاثة .. كلما يريد القطار حراكا
يعلو صفير البخير ، ولا يبق الجرس ، والركاب
القلائل يتكاثرون عبدا ، ويتصنعون (الرحمة) ،
وهكذا لم يبدأ القطار في الانسحاب والهرب إلا وقد
شبح ايلاما وتجرىحا !

فلما حان له في النهاية أن يغادر المحطة السليطة
أطلق صفييرا رفيعا عاليا بأكيا مولولا .. وانطلق
خبيبا يتلفف في دخانه كأنما قد حطمته الأهانة
القاصمة تحطما !

وضحك كل الوقوف .. ولكن الضحكات بترت
فجأة على الأنواء المفورة عندما شوهد جسم (عمار)
يتراخي ، ويثقل متهدلا على أكتاف حامليه ..
فانه كان - عندئذ فقط - قد .. مات !

كثيرون من المهتمين بكتابات برتراند راسل لا يعرفون أنه حاول كتابة القصة * ومع ذلك فإن له مجموعة قصص قصيرة ، أو هي على الأصح من القصص القصيرة الطويلة . وقد طبعت هذه المجموعة أول مرة عام ١٩٥٣ ، ثم طبعت مرة أخرى في كتب بنجوين عام ١٩٦١ وأعيد طبعها في عام ١٩٦٣ .

ولا أقول أنني كنت أعرف قبل أن يقع هذا الكتاب في يدي أن برتراند راسل قد أطلق قلمه وفكره في كتابة القصة ، ولهذا كان الكتاب مفاجأة لي . وقد دفعتمني هذه المفاجأة إلى أن أقرأ هذه القصص لأبحث عما أراد راسل أن يقول فيها ، وكيف استطاع أن يقول ما أراد ، وكيف تمكن من حيك ورسم شخصياته . وبذلك وقعت فيما حذر راسل قراءه منه . فقد كتب في مقدمته لها يقول :



(ولسوف يؤسفني جدا أن يفترض أن هذه القصص ترمي إلى هدف خلقى أو توضيح لنظرية . فكل منها قد كتبت من أجل ذاتها كقصة ، فإن كانت هذه القصص عسلية أو شائقة فقد حقت الغاية منها *)

وقد بدأ راسل مقدمته هذه بالاعتذار عن محاولته كتابة القصة فكتب يقول :

(إن هذه المحاولة في هذا النوع الجديد في سن الثمانين قد تكون أمرا غير مألوف ، ولكن لها سوابق ، فإن هوزر كان أكبر سنا عندما كتب تاريخ حياته) . . . ثم استرسل يقول :

(لا أظن أن أية دهشة قد تستولي على القارئ . يمكن أن تبلغ حد دهشتي أنا نفسي ، فاني لأسباب ودوافع لا أعرف لها تعليلا وجدتني راغبا في كتابة القصص التي يضمها هذا الكتاب ، رغم أني لم أكن مطلقا من قبل في أن أقدم على هذا الفعل . . . وإنني في هذا المجال أجدني عاجزا عن الحكم النقدي . . . ولهذا لا أعرف أن كان لهذه القصص أية قيمة . وكل ما أعرفه أنني قد استمتعت بكتابتها ، ولعله لهذا السبب أن يجد بعض الناس متعة في قراءتها) وفي جزء آخر من المقدمة كتب يقول :

(إن هذه القصة ليس لها هدف جدى)

وفي جزء آخر من المقدمة أيضا كتب يقول :



القصص الكهفونية
قصة
لبرتراند راسل
ترجمة : أسماحليم

(وليس المقصود من هذه القصص أن تكون واقعية وأخشى أن تكون خيبة الأمل هي نصيب كل قارئ)
ينقاد إلى البحث عن قصود جيبلين في فورسيف ،
أو الفلاسفة الشياطين في مورانليك) .

ولكنه على الرغم من كل هذه المقدمة فقد حاول في كل قصة أن يقول شيئا . فالفصلتان الأخيرتان نمبران بوضوح عن رأيه في فئة من فئات مجتمعه . وواضح أن فكرته عن هذه الفئة ليست حسنة . ولعل هاتين القصتين الأخيرتين هما أفضل ما في المجموعة كلها لأنه لم يتكلف فيهما جهدا في إخفاء ما يقصد إليه كما فعل في الفصل الثالث الأخرى . وفيها تتكشف بكل وضوح روحه التي تميل إلى السخرية الخفيفة المستلحة . أما في الفصل الثالث الأولي فإنه ولا شك قد عالج مواضيع أكثر جدية من مجرد انتقاد فئة في المجتمع ، ولكي يخفي ما يريد أن يقوله في سبيل الابتعاد عن طابع المقالة والاقتراب من القصة اغرق في خيصال غير متقيد بمنطق يبرره . وواضح جدا أنه لم يخطر بباله أن يتقيد بأي قاعدة من قواعد القصة ، فإنه كتب ما عن له وكما عن له ، وكثيرا ما أسترسل في الكلام يحكي عن أحداث قصصه وشخصياتها بالطريقة التي تروى بها الجدة (الحوادث) الأحاديث في مجلسي يجعلها تبدو كأنها تلخيص للقصص وليست القصص ذاتها .

وقد اخترت آخر قصة في هذه المجموعة لأقدمها مترجمة وذلك لطابعها المرح .

الحصانة الكهنوتية

(١)

صعدت بنلوب السلم إلى خطي بيطة ، لم أرتب متاعا لكي على التكريس القش في حجرة جلوسها الصغيرة ، وانطلق صوتها مع تهديئة صيلة وهي تقول : « كم أشعر بالذل .. الذل .. الذل » .

ويجب الاعتراف بأنها في حق في شعورها هذا . فوالدها فليس أبراشية مغمورة في أصناف ديف سسافورد ، في قرية اسمها كويكوب ملجأ ، وهذه القرية تكون من الكتيبة وبيت الفليس ومكتب برود وغان صومي وضرة أكوخ . وأهم ظاهرة مميزة للكان هي « بيت الوسية » القديم الجليل . وسيلة الاتصال الوحيدة بين القرية والعالم الخارجي في ذلك الوقت أي منذ خمسين سنة من اليوم هي سيارة امتوروس تلعب إلى قرية كويكوب بارفا ثلاث مرات في الأسبوع . وهذه القرية كبيرة نسبيًا وبها محطة سكة حديد قبل أن الممرين وحدهم هم الذين يبقون لهم أن يأمالوا في الوصول منها إلى شارع ليبرول .

أما والد بنلوب فهو رجل مترمل منذ خمس سنوات . وهو نموذج لنوع من رجال الكتيبة كان أن يتقربوا الآن . فهو

معارض كل شكل من أشكال الترفيه والتسلية . ويرى أن زوجته الراحلة كانت مثال الزوجة الكاملة فهي خاصة ، عبور ، لا تنجب من الأعمال التي تتلصق بالأبراشية . وبما لا تنافس له منه أنه من المضمّن أن تتبصع خطي أبها القديمة وحين لم ينج لها إمكانية الاختيار فقد بذلت جهودها في هذا السبيل وكان عليها أن تزين الكتيبة لعيد الميلاد والهمسرجان الصناد ، وترسي اجتماع الأمهات وتزور المجازر ومنالهن عن أحوالهن ومتاعهن ، ثم توثب السان أن أحصل في واجباته . ولم يكن والدها القس يسمح لها ببعض من الترفيه ليخفف منها وطأة العمل الذي لم أصبحت الآن ناعلة . ونجم شعرا محاولة منها للزينة كما لعل النساء . فصارت تلبس دائما الجوارب الصوفية الطويلة وسترة فليسة المنظر وجولة كانت في يوم من الأيام جديدة لم أصبحت الآن ناعلة . وجعل شعرا في استلخام من جبهتها حتى خلف رأسها ، ولا أنزبن ناي نوع من أنواع العنق أو بأي شيء مما يستخدم في ذلك إلا كان والدها يعتقد أن مثل هذه الانشياء تفسد إلى باب جهنم . وباستثناء الخادمة التي تساعد ساسين في كل صباح كانت هي التي تقوم بكل الأعمال المنزلية من طهي وغير ذلك بالإضافة إلى واجبات الأبراشية التي تقوم بها في المعتاد زوجة القسيس .

وقد قامت في يوم مناسبات بشيء من الجهد الفاضل لتحصل - دون جدوى - على فسط صليل من الحرية ، فكان والدها يردد عليها دائما ناعما من الانجيل بقطع بأن مثل هذا الطلب من جانبها شير . وكان طعنا بشكل خاص - عندما يشاء أن يوضح أمرا ما - أن يدلل عليه نصوص التوراة التي يمكنه أن يلوها للتربية والتأديب وليس للتمتعة نفسها . وفي يوم من الأيام بعد وفاة فلها بفترة قصيرة أقيم سوق متجول في كويكوب ماجنا ، فطلبت من والدها أن يسمح لها بمشاهدته ، فأجابها : « أن الذي بحث من المنة في المسرح محكوم عليه باللعنة » . أما الذي يقاوم المنة ثلاثة بروج حياته . « وفي مرة اكتشف أنها قد نابتت بضع كلمات مع تاسر كان تركب دراجة سسافورد من الطريق إلى ايسويكس ، وقد تشابه هذا الاكتشاف بصمتة صيلة ، وقال لها : « يا ابنة الكهنوتية تحبني الطير على والدها وروحها ، ولكنك الآن سوف يستأثرها » . وعندما أحجست في كادها بان حبيبها كان يرتبها قال لها أنها إن لم تصلح من أمر نفسها فلن يسمح لها بالتردد وحدها إلى القرية . ثم دعم تهديده بهذا التحذير : « إذا كنت ابنتك وقحة لاجبها ولا أسأت إلى نفسها بسبب هذه الحرية الزائدة » .

وكانت تعشق الموسيقي وتتمنى أنها تملك صوفاء ولكن والدها اعتبر ذلك غير مشهور وقال : « النيب والوسيقى سمدان المنة ، ولكن حب الحكمة مدق الانس مع » . ولم يكن يعمل أبدا الحديث من قلقة سسبييا ، فكان يقول : « الاب يارق من أجل أني عندما لا يعرف ذلك انسان - وحرمة عليها يتسرد النوم من مينيه - لأنه من الخطيأ ثاني المنة ، وأن النساء يأتي الضعف » .

وهكذا وصلت بها السنوات الخمس التي أضيت وفاة أمها إلى طهي طافها من الاحتمال . وأخيرا عندما بلغت العشرين من عمرها فخرج شرخ في جدران السجن الذي يعيش فيه . فإن بيت الوسية الكبير الذي بقي خاليا من سكانه سنوات ، عادت إليه من جديد صاحبة منزل متين فستكنه . وهذه السيدة أمريكية موهبة ، وزوجها الذي لم يحتمل العمل في مزارعه في أيمت النجيا رحل عنها إلى سيلان . وعملت في سيلان لتلحق أولادها بالمدارس وتؤجر بيتها . ولم يكن القس والاميا تعلمان من هذه السيدة لأنها مرحلة أتيقة فهو يصدها امرأة « لوبا » . ولكن لأن بيت الوسية كان أكبر مدود لها بسد مصاري الكتيبة فقد وجد القس في التوراة نصا تعني على عدم الحكمة في المضاي الأفياء . ولذا لم يمنع انتع من المعرفة بالسيدة الممتنة بالحياة .

وعندما عادت إلى بيتها اصططعت على وجهها تعبيراً متعباً وأخذت تصعد والدنيا من الخلل الذي شرت به في حجرة الانتظار يكتب للحامين وسامرة البيوت . فقال لها والدنيا : « بنوب ! لقد كنت تترجمين بعمل طبيب لسر متيت . وأفاضل الناس لا يشررون أبداً بالثلل وهم يتقربون بممثل طبيب » . وقد نظيت منه هذه المصوفة بالفضوح اللاتي . واعتنقها للانتظار بكل ما قدر عليه من صبر حتى تسلموا ردود أطلانها

(٢)

جاءت ردود الانتظار كثيرة وموعمة . وبعضها جاد وبعضها هائل . بعضها أوفج إن صاحبه غنى ، أو أنه ذكي مما يضمن له الفتي السريع . وبعضها أوحى بالثقل في جديته أنه صاحبه هو الزواج وأله يتعنى لو يمكن صنبه . وبعضها الرود أكد حسن أخلاق صاحبه . وبعضها أوفج فترتهم على السيطرة . وكانت بنوب تلعب إلى بيت الوسية كلما أمكنها ذلك لتتسلم هذه الردود . وفي بين كل هذه الردود وجدت واحداً شرت أنه يوحى بالآمل : -

عزيزي من ب :

أرأيت أنك خبيث ، فإني تبتلات مدهن من الأصابع ما يمكن من والدها الجمال الباهر . ولقد نليت من هؤلاء يمكن ادعاء الضميلة الكاملة في نفس الوقت . وأنا أحاول أن أوفق بين هذا وبين كرمك للوظيفة الدينية ، الأمر الذي يعطى لحد أم لي أن فضيلتك لا تريد من القدر المناسب لفتاة شابة . وهذا يشير لقولي . ولست أطمح أن تلجأ لي فرصة اشباع حدة العصور

الحاصل المنظر لردك
فليب أرنجوتون

ملحوظة : يرفق طيه صوري

وقد حلت ليها هذا الخطاب ، فإن امتناع صاحبه من الحدث عن إزائها جعلها تعتقد أنها عظيمة لمرجة أنه يأخذها كامر طاروع به . وبذلك صورته معتقة حيوية وذكاء ، وعلى قدر كبير من كفة الأروح والتشافة المسبحة ، فردت على خطابه هو وحده وأرسلت إليه صورته وهي في أبهى زينتها ، وأفرجه يوم تقابلان فيه للفداء في بيت الوسية ، فقبل وحل يوم الفداء .

وقد أحدث بيت الوسية وجود سر متيت وقت الفداء تأثيراً طيباً بالنسبة لثلاثة بنوب وعمرها الاجتماعي . وبعد الفداء تركا سوياً ليتطرحا . وهذا هو الكلام بأبداء الملاحظة عن أن أطلانها لم يبلغ لأم يزد عن الحقيقة شيئاً من ناحية الجمال . ثم أبهى دهشت من أنها قد لجأت إلى هذه الوسيلة للحصول على نذج ، الأمر الذي يسره أن يقول ما كان ليصعب عليها أبداً . وقد دعا كلامه هذا إلى أن تشرح له ظروفها المالية بما في ذلك أسباب دفعها للزواج من رجل دين . وصارت كل دقيقة تعني مزيد من استئصالها لطمعه الروح . وفي النهاية وجدت نفسها متعنتة بأن الحياة معكروجة ستكون على التخليص تعان من حياها مع أبيها .

وبعد ساعتين من الحدث في عزلة ما وجدت نفسها متممة بهواها تعان . وإذا كان كملها سلباً فانه هو الآخر أصبح كلفاً بها . فتدألت عرضت عليه المشكلة التي كانت تعانها بها . فالتفت : « لم أجادل المصيرين من صرى ، ولا يمكنني أن أزوج بغير موافقة أبي . وهو لن يوافق أبداً أن أتزوج برجل ليس من رجال الدين . فهل نحن عندما نتمكك إليه أنك تستطيع أن تتظاهر بأنك من رجال الدين ؟ » . وعند هذا السؤال لغت عيناها بضمه غريب جعلها صغر في أرمه ، ولكنه أجابها مؤكداً : « نعم أظن أنني أستطيع ذلك » . وقد سرها أنه شاكراً في استقلال والدها ، وشرت بأن ذلك قد قرب بينهما أكثر من ذي قبل .

وكادت بنوب تنتهي من التتهود والتأوه من ملهها ، حتى سمعت طرفاً البقية المتبقية على الباب الأمامي للأبراشية . فلما ذهبت لترى من الطارق وجدت سر متيت على التسمية . وما إلى إلا بضع كلمات رفيعة حتى تغيرت بنوب بشكاتها التي مست قلب سر متيت . فظفرت إلى الفتاة بين خيرة ورات فيها إكباتها لم تطغى على بال الفتاة أو أي شخص آخر في الأبراشية ، فعاتبت لها : « يا عزيزي ، أرفق منك أو اعتمد العناية بنفسك قليلاً أصبحت آية في الحال » . فالتفت للفتاة : « أوه يا سر متيت لا شك أنك تهرابن » . فالتفت للسيدة : « لا ، لست أهزل . وإذا استطعنا أن نستعمل والدك لسوف أرفق لك على صحة كلامي . وتنتج عسبن معادلتها مما خلقة . في هذا الوقت عاد صستر كوليون إلى بيته ، فالتفت له سر متيت : « يا عزيزي سمعتر كوليون » . أي أنساب . أي مقدور أن تترك لي أيتك يوماً واحداً ، فإن لدى أشمالاً كثيرة متبقة في اسويش ، وإن ذهبت وسدى سوف أجد الوقت ملا إلى درجة لا تحفل . ولو سمحت لانتك أن ترائني في مرتي . لكن ذلك جيلاً متخسبني إلى » .

وبعد مزيد من المداينة والملاطمة وافق القس مكرها . وحل اليوم للود واستطاعت بنوب بعد أن أناسير على أطلانها . وفالت سر متيت : « إن أنك رب مجبور . وأنا أكر في حيلة يمكنها بها مع الوقت أن سرور من ريقته . فلماذا عمل إلى أسيريتي سوف أكرس من رأسك إلى أخصديك بأحمل اللابس التي أجدتها في المدينة . لن نضع لك شمر ك يجب . وأظن أن النتيجة سوف تفعلك » . وهذا ماحدث فعلاً ، فإن بنوب بعد أن أدركت الشاب التي رغب بها سر متيت نظرت إلى نفسها في مرآة طويلة ونسألت : « هل هذه أنا حلاً ؟ » . واستفرت في حيوية من الفروق الذي شب في قلبها ، وهاجها فيمن من الشواير الجديدة . آمال جديدة وإكباتها لم تكن تعلم بها من قبل . فدفعها إلى الرأى بأن ترفض نهائياً حياة الشقاء . ولكن طرعة الشقاء من هذه الحياة بليت مشكلة لم تهتد إلى حل لها . وبينما هي في غمرة أفكارها أخذتها سر متيت ، إلى صالون تجليل تصليف شعرها . وكان عليها أن تتفكر بضمي الوقت . وبينما هي كذلك فعلت حينها على نسخة من مجلة أخبار الزواج .

فالتفت بنوب : « سر متيت ، لقد فمت بالكثير من أجلى إلى الحد الذي يجعلني أردد في أن أعقب منك جيلاً آخر . ولكن ما العائلة من أن أبدو جميلة إذا كان لا يراني أحد ؟ وقد كوركومت مانجا لا نرى النسيان إلا مرة واحدة في آخر كل عام . فهل تسمحين لي بأن أذكر أطلاناً في مجلة أخبار الزواج وأجعل عنواني يشك بحيث تتم فيه المقابلة بيني وبين أي مقدم مناسب ؟ » .

فوافقت سر متيت التي أصبحت تستمتع كثيراً بهذه التسمية . وبمساعدها كتبت بنوب الإعلان التالي :

« شابة في غاية الجمال . أخسلاق لا خيار عليها . ولكنها متعزلة في دحية رفيعة متعزلة . رغب في التعرف إلى شاب لديه رغبة في الزواج . التقدم يرسل صورته . وأن لتي يريلا لسوف ترسل إليه مسودتها . الرد بعنوان من ب . بيت الوسية كوركومت مانجا . ملحوظة : - القس يمتحرون .

وبعد أن أرسلت هذا الإعلان أتمت تصليف شعرها في صالون التجليل لم ذهبت إلى مصور فوتوغراف فالتفت لها صورة وهي في قمة إبتهاها . وهكذا انتهى حلم الأبية لهذا اليوم . وكان عليها أن تطلع ملاسيها الأبية وتعيد مشبك شعرها مشدوداً بقسوة إلى خلف رأسها كما كان من قبل . فالتفت سر متيت اللابس الإتيقة معها إلى بيت الوسية على وعد منها بأنها سوف تليها لها عند مغابقتها لطلانها .

وبعدت الى والدها عنه باختياره صديقا لم يتخلف
فأبى صدفه في البيت الكبير . وقد اتزعج والدها لأنه سيخلف
خامس الأسب ونحوه القاليه وبينت فرص الترقية العظيمة
التاحه أمامه بما له من صفه وثقة بكيار رجال الدين . وأخيرا
وافق الرجل العجوز مكرها على مقابلة نموذج الكمال هذا ،
فلما وجده مرفيا سمح باتمام العظيمة . وكانت بنتوب على
أحر من الجور خشيته أن تصدق عن فيليب زلة تمكن والدها من
اكتشاف الضمعة ، ولكن لمشتها وفرحتها وجدت كل شيء
يسير على ما يرام . وتكلم الشاب عن الإبراشية التي يعمل
مساعدا فسيس بها ، ووصف فسيسها وذكر أنه التحق بقعدة
الكنيسة لأن أسرته تؤدي هذا الواجب منذ تسعين سنة . لم
عرج في حديثه بخاتمة مألوفة عن أهمية هذا العمل القدسي الذي
يأمل أن يكرس له حياته . وكانت أنفاس بنتوب من فرط
دهشها تلاحق ونشيق بينها وبين نفسها . ولكنها
لاحظت سرورة أن رأى والدها في فيليب يسقط في التحسن
وأنه قد بلغ ذروة الإعجاب به عندما أخذ الشاب يتلو أجزاء
من النصوص الدينية . وهكذا بعد ما سويت كل الصعوبات لم
الزواج بعد أسابيع قليلة ، ولحقا إلى باريس للقداس شهسور
الصل ، فقد صرح بأنها أخذت ما يكتفي من حياة الريف ،
وأنها للأسماح تفضل بهجة الأماكن المأهولة على جمال الطبيعة ،
وكان شهر الصل بالنسبة لهنسا حلما طويلا من السعادة ،
فزوجها لطيف دائما لا يعترض أبدا على أي شكل من أشكال
الطيش التي دفعها إليها الكلب الذي عاشت فيه سنين . ولم
تكن تبدو في أقل حياتها سوى سعادة واحدة هي تعطفه وتكتمه
فيما يتعلق بشخصه . ولكنه أوضح لها أنه لأسباب اقتصادية
مضطر إلى الإقامة في قرية بولتون في سومرست . ومن حديثه
عن البيت الضخم الجاور له والذي يعيش فيه سير دوستون
والليدى كيثون استنتجت أنه لا بد أن يكون وكيلهما . ورسم
أنها في بعض الأوقات كانت تتعجب من امتعته من أطفالها
مزيدا من الإبداع إلا أن كل دقيقة من شهر الصل كانت
ممنلة بالبهجة إلى درجة لم تتج لها وقتا أصان الفكر في هذا
الامر . وقد أوضح لها أنه مضطر إلى العودة إلى بولتون في
يوم سبت معين . ووصلا في وقت متأخر إلى البيت ، وكانت
تتمتع جدا إلى درجة جعلتها لا تتنهي شيئا سوى أن تنام في
الحال ، فناداه إلى الطابق العلوي حيث غرقت في النوم حين
القت رأسها على الوسادة .

(٢)

استيقظت في الصباح التالي على دفات أجراس كنيسة ، وعلى
منظر زوجها وهو يرتدي ملابس كهنوتية . وجعلها هذا المنظر
تستيقظ فوراً وبسأله في دهشة : « لماذا يرتدي هذه الملابس ؟ »
فاجابها وعلى شغفها متسعة : « يا عزيزي لقد حل الوقت
الذي أتم لك فيه اعترافا صلبا . فاني عندما رأيت أعلامك
لأول مرة لم أشعر إلا بعب استطلاع . وكان طقس مقابلك
لجود التولية . ولكن عندما رأيتك أجبتك ، وكل دقيقة
فقطها في بيت الوسية زادت من حبي لك ، فدرج أن أوز
بك . ولما كان ذلك مستحلا بالوسائل الشريفة فقد لجأت إلى
الخداع . والآن لا أستطيع أن أخفي عليك أي مساعدا فسيس
في هذه الإبراشية . حقيقة التي خدمتك بصفة ولكن علمي
الوحيد هو حبي الكبير لك إذ لم يكن في مقدوري أن أوز بك
بطريقة أخرى .

فكفرت من سرورها وهي تضحك : « لن أسامحك أبدا .. أبدا
أبدا .. أبدا . وسوف أجعلك تدم . سوف أجعلك تدم اليوم
الذي عاملت فيه فتاة مكسبة بهذه الطريقة الخبيثة . سوف
أجعلك أنت وأكبر عدد ممكن من شركائك الدينيين اسحرة
بقدر ما جيلني أسحركك » . في ذلك الوقت كان هو قد

أكمل ارتداء ملابسها فغفطته خارج باب الحجرة وأحكمت رتاج
الباب . وبقيت طيلة اليوم في وحدة مقفلة .

لم يصدر عنه ما يدل على وجوده إلا وقت العشاء عندما
طرق بابها ومعه صينية ، وقال لها : « إذا كنت تريدين معافيني
فجيب أن تبقي حية . وإذا كنت تريدين البقاء حية فاجبي أن
تأكلي . وما هي صينية . ولكن ليس من الفرودي أن تكلميني
لأني سوف أضعاها على الأرض وأذهب . وانضرك شهنشينة » .
في أول الامر أرادت أن تسترسل في كبريائها ، ولكنها لم تكن
قد انطمرت في الصباح . ولم تأكل شيئا عند الظهر ولا في وقت
العشاء ، فغلط الجوع وانتهت كل شيء في الصينية . ورغم
ذلك لم تتخل عن فكرتها في الانتقام . ولما أضعا العشاء لغفت
ليتها في تدبير خطاب متامل موجه إليه تعدد فيه أسلوب
حياتها في المستقبل القريب . وقد بلغت في هذا الخطاب جهدا
كبيرا وسودته غرات عديدة قبل أن ترقى عنه . وقد كتبت
تقول : -

سيدى ..

بسبب تعمرك الحبس لن أكتبك أبدا إلا القليلة الضرورية .
لن أخبر أحدا بما فعلته معي لأن ذلك معناه أن أكشف لهم عن
عياي . ولكن سوف أجعل الجميع يدركون أنني لا أحبك ،
وأنا قد كنت في ، وأن أي وجعل في مكانك يعني عك
وصوف يسعني أن أسبب في جيرة سوء اليك . وإذا حدث
نتيجة لذلك فمضحة في الدوائر الدينية فسوف يرداد سروري .
فإن هدف الوحيد في الحياة سوف يكون منذ الآن أن أحضر
تعبيرا بمثل التحير الذي الحقته بي .

زوجك في الاسم فقط منذ الآن .

سلوب

ووصف الخطاب على صينية العشاء لم تركها خارج الباب .
ول الصباح التالي ظهرت صينية ثانية . ولم يقتصر محتوياتها
على الإفطار الشهي فقط ، بل كانت تعمل كلمة مكتوبة . وخطر
لها أن تملأها قطعا صغيرة وتلقى بها من النافذة . ولكنها لم
تستطع أن تقوم عليها في أن يكون قد غلبه الأسى والطفل فقدم
لها كل الاعتذار التي تسمح بها الظروف . ففتحت الخطاب
وقرات : -

« مرحبا يا عزيزي بنتوب . لشطاك بمنز يودجا والسا
في السائب المتألم . وأظني ما كنت أجد تعذلا لمع أو أنك
سألتني المصحة . وفيما يملق بالاسقام فسوف نرى
يامريرتي بعد لا يتحقق ما نرتقمه » .

المحبب الديني
فوليب

ملحوظة : - لا نسي حلة الجديدة ..

وحلة الجديدة هذه التي حدثنا عنها خلال شهر الصل كان
سير دوستون وليدى كيثون قد فسروا الفاتحة في بينهما
الإبراشية والويل وحدا يوما بناسب تقديم العروس إلى أهل
البلدة . وقد ترددت بنتوب في قبول الذهاب لأن الملحوظة التي
كتبها زوجها جعلتها تمل إلى الرضا . ولكن بعد التأمل في الامر
رات أن العطفة قد تتيج لها فرصة لتحقيق انتقامها . فارتدت
ملابسها بعناية فائقة ، وزاد عليها بريق عينيها كسنا فيدنا
أند فتنة وفكا . وقد رأت أن أخفاء شجوها مع زوجها يخدم
أغراضها . وهكذا وصلا معا وظهرهما لا يبار عليه أبدا ، وقد
تألق جمالها إلى درجة جعلت الرجال الذين شاعدها يشغلون
بها من عداها . بما هي فقد تهاوت بالاحتشام والبساطة في
في السلوك ، وتجاهلت كبار الوجودين الذين سموا للتعسرف
إليها . وأولت القسيس وحده كل اهتمامها تقسريا .
والقسيس هذا رجل في أواضع عمره اسمه ريفردي . وقدمه

اكتشفت بنلوب بعد دقائق قليلة أنه مولع بالآثار العلمية . وقال لها في اهتمام بالغ أنه يوجد في المناطق الجبورية خندق طويل لا شك في أنه مليء بالآثار قيمة من عصر ما قبل التاريخ . وأنه وحسده الذي يهتم بها ، ولم يستطع أن يفتح أحدا بالمعسر لاستخراجها . ونظسرت إلى بعينين واسمينين ووافقت :
 « آه يا مستر ريردي ، هذا أمر مشجبل جدا ! » وقد تآثر القسيس لذلك إلى درجة أنه هنا مساعدته لمتوره على ريفية الروح الرائعة هذه .

واستطاع أن يفتح بنلوب - بعد صعوبة كذا المفترض هو - أن تلعب في اليوم التالي مصبه في فوته كشساعده بعض الآثار الثميرة للاتصام التي توجد على بعد عشرة أميال من بولتون . وقد شاهدتها الناس مصبا في العربة وهي تمتاز بهما الفرية ، وهو يتحدث إليها باهتمام بالغ في حين تستمع في إليه في أصجاب ونشوة . طما ردها كل الناس . وكانت هناك سيدة اسمها سمز كيجلي تحترف الداعة الاشاعات ونقل الكلام ، لها أمانة كانت قد اختزمت أن تزوجه لستر أرنلجتون العزيز . وهكذا بدأت ترى من الأسباب ما جعلها تشك في أسباب اهتاله لابنتها العانس الرائعة . فلما مر بها الناس وبنلوب في العربة قالت « هم » . وكل من سمعها أدرك معنى هذه الكلمة ذات الحرف الواحد . ولكن ما بيع ذلك كان أسوأ ، ففي الصباح التالي وفي الوقت الذي يتشغل فيه مستر أرنلجتون بواجبات الإبراشية شوهه القسيس وهو يسير إلى بيت مساعده يعمل كتابا كبيرا من آثار سورمرت . ولوحظ أنه قد تقي وقتا أطول مما يسرفه لسليم المجدد . ومن طريق اشاعات الخدم الفصح سمز كيجلي ومن لم للقرية كلها أن المروسين العديدين الأزواج يعيشان في حجرتين متصلتين .

أما القسيس المسكين فلم يشعر في هذه الأثناء بنشاط سمز كيجلي فكان يتحدث من كل آتسان من جمال زوجة مساعده وذكته وفصلتها . وصارت كل كلمة بنلوب في تزييد من جدية الاهتمامات فهددها . وأخيرا لم تستطع سمز كيجلي أن تتحمل الأمر أكثر من ذلك ، ونشرت بأن واجبها يتم عليها أن تكتب إلى مستر جلانهاوس نائب مطران الناحية . ووافترجت عليه مرادة لصالح القسيس العزيز أن يبعد مساعده مكانا في أبراشية أخرى . ولكن مستر جلانهاوس الذي يعرف سمز كيجلي لم يأخذ الأمر على محمل الجد واعتقد أنه تكلي كلمة منه للقسيس عندما تأتي المناسبة .

وزار القسيس الذي أكد أنه ليس في الدنيا أكثر ههارة من طلائع سمز أرنلجتون . ول في نفس الوقت امتدح براودنها فمقالة استمرت طار نائب المطران . ولذلك قرر أن يرى السيدة بنفسه ووصل إلى بيته في موعد تناول الشاي . ووافترجت بنلوب بحرارة وكانت قد بدأت تشعر بالملل من الآثار ومن القسيس . ويجب الاعتراف بأن مستر جلانهاوس استمر في رقة بالغة عن موضوع الاشاعات التشهيرية التي وصلت من طريق سمز كيجلي . فقلت بنلوب كل شيء . ولكلمت بطسريقة الفتحت مستر جلانهاوس بأن القسيس كان طائشا في معاملته إياها . عند ذلك أخذ مستر جلانهاوس يقول لها أن الآثار تتلقى بالخاص الذي ولي وإن ذلك لا يلائم مزاجه لأنه يغفل الحياة على الإحراج الميتة . فاجابته : « آه يا مستر جلانهاوس من أنت مصيب ، وأنا أتفق منك تماما . خيرني يا مزيزي مساعدا لمطران أي أشكال الحياة تثير اهتمامك بصفة خاصة ؟ » فاجابها : « الطيور النادرة ، وبخاصة تلك التي توجد في مستنقعات سيدسبور ، ففيها يكثر طائر القانود ، بل يوجد بها أيضا إيو فصادة الأسفر المائي الذي قد يظهر من ينظفرون في سمر . فسمعت بنلوب يدها ورفضت إليه عينها في حملى وفاللت أنها عاشت في منطقة مجاورة لمستنقعات بوبوكوف ورغم الرحلات الاستكشافية الكثيرة التي قامت بها فلما لم تر « أبو فصادة » أبدا .

ومما يؤسف له أن تقول أن مساعد مطران المنطقة نسي مهمته ونسي واجبه القديس فدعاها إلى العذاب ممثلة في « أبو فصادة » الأصفر اللآتي في بقعة غير مظلوة يعرف هو أنها مؤاد معيب لهذا المصور . ففالت له : « آه يا مساعد المطران ، وسأنا سوف تقول سمز كيجلي ؟ » فحاول جده أن يأخذ لنفسه مظهر الإنسان الذي عرف الحياة وخبرها فزار جليا موضوع هذه السيدة المتسكة بالفلبلية بمتابعتها امرأة لا أهمية لها . وقبل أن ينتهي من تفحص الشاي الثاني كتبت بنلوب له خضمت للاحاحه ووافقت على أن تتساوركه رحلة في أول يوم يصحو فيه الجو .

ولها ولكن جوايس سمز كيجلي نشطوا . رغم أن المنطقة مهجورة ، فلم يضيأ إلا قليل حتى فرت أسوأ ما في الأمر ، بل أكثر منه . وكما وجدت أن الكنيسة قد خلقتها حاولت أن تجد مساعده لدى ليدى كيتيون مؤمنة لها أن التقارير والأخبار التي وصلتها أكدت أن مساعد المطران لم يكن يشاهد المسافير فصبب . وأضافت : « إن أقول أكثر من ذلك لأن الباقي يمكن نقله - لا يمكن يا سيدتي المصيرة أن تطلي سمر هذه السيدة التي أصلت أكثر الرجال استقامة وأختراما من بين مواطني الدينين . » فلما جابتها ليدى كيتيون بأنها سوف تفكر في الأمر وزر ما تستطيع أن تفعله . ونظرت إلى ما تمرر له سمز كيجلي فركت في أن من الحكمة أن تبحث بنفسها بمعضي الخاطئ . وهكذا ذهبت إلى ريفارة بنلوب وسألها من سبب تلك المسجة .

وبعد فترة فصيماها في الأخذ والرد استطلعت من بنلوب كل القصة . ولكنها بدلا من أن تعتبر العقاية مناسبة لم تلعل أكثر من أن عسكت وفالت : « آه يا ابنتي المزيزة ، إن ما فعلته من قبل جدا ، إذ كيف تتعلمين من هؤلاء الرجال المصنين من قبله النزل أن ياقومو ؟ كيف ذلك وهم لم يروا في حياتهم امرأة جميلة جدا مت ؟ » فافترجت بنلوب « وأنت ؟ » ولكن ليدى كيتيون فجاءتها هذه الاشاعات واستمرت كما لو أن بنلوب لم تكلم . ففالت : « لا يا مزيزي . لو أردت أن يكون لاستماع ليدى كيتيون أن تمارس مسجرك في آخر استطاعك . واتسقت جلستونيري الذي كنت تقودين مؤروبيه إلى طريق الصلال هو الذي يستعمل مذئك . وإن أصعب إذا وجدت فيه بطرك . وسوف أربب بينكما برجاسا وأكون بنفسى الحكم بينكما وألحد الجائزة بحداد ونزوة ثابة ، أؤكد لك أني رغم أعجابي الشديد بالاستقف لا أستطيع إلا أن أصعب برومحك المصارمة . »

(٢)

أسقف جلستونيري هذا رجل له مركزه العلمي الكبير الذي مكته من أن يصعد في السلك السكوني على ما في أخلافة من طيش يؤسف له ورغم أنه لم تعلق به فضائل إلا أنه كان مسرورا ببعيه للمجتمعات والتسامح الصليات . وأنه ليس جادا دائما أعادته سمون . وقد أخبرته ليدى كيتيون التي تعرف معرفة حبيب بكل ما عرفته من بنلوب والفوضى التي خلقتها في الإبراشية . وفاللت له : « ليست الفتاة سيئة ولكنها غاصية جدا ، ويجب الاعتراف بأنها مسقة في فصيها . ولد مجز من أن أؤثر عليها كأكبرا طيبا . وألن إن بعض السبب في مجزى يرجع إلى أني وجدت نصتها سيئة ولم يطاوعني نلبس عسلى تأنيها . ولكني قمعتة يا أسقف العزيز ناك مسوف نجح حيث فشلت أنا فإذا وأقت فطري سوف أتى بها لتناقيل ثم ترى بعد ذلك ما نراه . »

ووافق الأسقف فدمت بنلوب لمقابته . وكانت هي قد اكتسبت ثقة من تجاربها الأخيرة فلم تشك في أنها سوف تيجل من الأسقف خاتما حول ختمتها ، فروت له قصتها ، ولكنها

الآخر لحظة ثم صرخت في دفتنه : « فيليب » وفي نفس الوقت صرخ هو : « سوب » يا ميري ، أنت أحمل ميا كتب في أي وقت متى . « فاجانته : « فيليب ، ماذا حدث لهذه الملابس التي فرقت ميا ؟ » فقال : « تركتها في حراسة العلة ، فقد اكتشف أن لدى مومسيه الاحراع ، ولهذا أيسسقلت من الكسة ولدي الآن دخل طيب . وما أنا في طريق إلى شركة كاسريدج لصناعة الأدوات الخفيفة . ولكن كيف حالك أنت ؟ فانك لا يبدو عليك العمر » فقالت : « لا أنا أيضا قد اعتسيت ثم قصيت عليه قصة عملي الناجح » مدال : « كتب اعتقد دائما أنك كنت بلهاء » فاجابته : « وأنا اعتقدت دائما أنك وقد ولكن الآن لم يعد يهمني ذلك » . وبهذا انتهى كل منهما بين قراي الآخر على وصف القطار

وقال الكيساري : « انظروا يا سيد أبت والسيدة » وعاشا بعد ذلك في سعادة .



ارتبكت عندما وجدته يسيم لدى سماعة أكثر أجزاء قصتها تأثرا . وعندما نظرت إليه بعينين موليتين لا يستطيع أي قسيس أن يوافق مظهر أن بلازمها وجدته تشبه هولاء يقف لها بعينه . ولقد أرادت بها هذه الفترة إلى السباحة والاختلاص في كلابها . ولقد استنجدت الإنسلاف أنها رغم غضبها الشديد ما زالت تحب فيليب ، ولكن كيرامها لا يسمح لها بأن تنصرف له بذلك وقال الأسقف الذي عاملها بصدية ولكن في الإنسلاف : « لا أنظر أن تصرف لحالي ينالك ترفعية كبيرة . والدنيا مليئة بالرجال البلهاء المستعدين للذوق في حيك ، أما أنت فلا يمكنك أن تقعي في فرام رجل أبله ، ولدي بعقل غير أبله في بعدد أن الذي يتحكم في قلبك هو زوجك . لا شك أنه خدمك خدمة لا تفسد ، وإن لا أشرع عليك أن تصري كالم يحدت شيء . ولكني سحقي لك دمر من السماعة أبحث عن عمل بشطك جبرا من إدارة رؤوس المعصر . وعليك أنت أن تقرري نفسك ما يجب عليك عمله ، على شرط أن يكون أكثرى إيجابيسية وأرضاء من الإنسلاف » وبهذا الكلام ربت على يدها وقال : « لكرك في الأمل » ميري ميا استقر عليه مرارة

وعادت إلى بيتها وقد حفت دفتنها وبعيت . وبينت لأول مرة أن الفشب مهما كان مضا ، فهو منه على طول المدى إلى غدا سام . وأصبح عليها أن تتخذ قرارات عملية صعبة . وكما كانت غير مستعدة لأن تصبح زوجة عظيمة لعيسس ويليه وكانت أقل استعدادا لأن تعود إلى أبيها فندوج عليها أن تجد طريقة لتكسب بها عيشها . وفي خطاب طويل لسز متنيث قصت عليها كل ما حدث لها منذ زواجها وختمت الخطاب بذكر النصيحة المخالفة التي قالها لها الأسقف . ثم قالت : « إنني قلبك منك عطا كثيرا إلى الحد الذي يجعلني أريد في أن أطلب المزيد ولكنني أشعر أن في إمكانك مساعدتي على التوفيق بين قلبي . قبل يوافقك أن تقابلي في لندن لأناقش معك الأمر » .

وربلا ، واقتبس مسز متنيث - بعد هذه المقابلة - بحالة ملابسها بأن توظف بملوب عندما كعارضة أزياء . وعندما التعلت بملوب إلى لندن اتفطمت صلتها بزوجها ولستينها بولتون ، ولم يأنقدها أحد سوى مسز كيجلي وزوجها جون شك ، رغم أنه لم يعبر عن موافقه أبدا .

وقد ساعدها جمالها على أن تلقى ترحيبا لدى العائلة ، ثم تبع فيما بعد شيئا فشيئا أن لديها موهبة كبيرة لتصميم الملابس . وارتقت في عملها بخطى سريعة . وفي غضون ثلاث سنوات ثلاث تحصل على أجر مجز . وكانت أن تصبح شريكة عندما التقت خطايا عزتنا من أبيها يقول لها فيه أن صفتيه سيئة جدا وأنه يفتن أن يموت . وقال : « لقد عاملتني أنا وزوجك العامل معامه سه جدا . ولكنني أفتن أن تزول كل المشاعر السيئة ميا قبل أن أموت . ولهذا السبب سوف يسميوني أن تعود للفترة مهما كانت وجيرة إلى بيتك القديم »

بكل محبة مسيحية
والدك

وذهبت بملوب بقلب متقل إلى شارع ليفربول . وبينما هي تبحث عن مقعد رات - ولكن هل يمكن أن يكون ذلك حقيقة ك- فقد رات زوجها في غير ملابسه الدينية يبدو عليه الثراء وهو يوشك أن يصعد عربة الدرجة الأولى . وحقق كل منهما في

كتاب الشهر

الانسان والام



تأليف:

لويس ج. هال

عرض وتلخيص:

الدكتور محمد فتحى الشديطى

هذا بحث فى أصول الفلسفة السياسية ، قام به « لويس » ج . هال Louis J. Halle الأستاذ بالمعهد الجامعى للدراسات العليا بجامعة جونز هوبكنز لدراساته وخبراته زهاء ربع قرن . وقد توخى فيه أن يعرض مذهباً شاملاً فى الفكر السياسى يتم عن نظرة فلسفية عميقة للحياة تكمن وراء أحداثها وتقلبات أحوالها ، متوفق فى تناغم جميل بين الفكر والواقع . ويقع كتاب « الناس والام » فى مائتين وثمانية وعشرين صفحة من القطع الكبير ، وطبع فى « برينستون » سنة ١٩٦٢ . وسنحاول فيما يلى أن نلخص أفكاره الأساسية فى عرض موجز نأمل أن يأتى مبعثراً تعبيراً صادقاً عن موقف المؤلف .

١ - الفلسفة الثنائية :

القضية الأساسية فى هذا البحث هى أننا نقيم صوم عاليتين فى آين واحد ، عالم التصور ، وعالم الواقع منفصل فى ذلك مثل لاعب السيرك الذى يعتلى جوادين مركباً باحدى قدميه على صهوة احدهما وبالأخرى على صهوة الآخر . ويلوح أن هذا الانقسام الى عاليتين يشير المشكلات التى تواجه البشرية كالأفراد ويبرز العقبات التى تقف فى سبيل تفاهم المجتمعات وتعاطف الشعوب .

والنظرة الثنائية هى تصور جسدى فى الفكر الفلسفى منذ أقدم العصور . فألمنا تمثل دائماً حكمة سقراط التى تلتصم الحقيقة فى عالم الأفكار أو المقولات حيث الثبات والوضوح والدوام . وتوهن من قيمة عالم الأشياء المادية أو المحسوسات حيث التغير والخلط والفناء .

ويرى المؤلف أننا نعيش العاليتين . معاً ، بيد أن نألم الأفكار يميز فيما يلوح على سلوكنا . فأفكارنا نهدينا وتوجهنا - وإن يكن ذلك على غير وعى منا - نحو ما هو صالح للجنس البشرى وكانما هو أمر

من أمور الطبيعة أو مقصد من مقاصد الله - ونحن نسلم بأن المثل الأسس Lagon هو النموذج الكامل الذي يسعى عالم الوجود الإنساني إلى التشبه به.

يبد أننا كأفراد وكمجتمعات لا نتفق على الأسس العامة للملائكة للسلوك الإنساني . ومع أننا نعرف طرائق الحياة للملائكة للأجناس الأخرى ، فاننا نعجز عن معرفة ما هو ملائم لجنسنا . ويتبع ذلك أن كل من حاول التصدي لكتابة عرض وصفي - كما فصل « مايتيرلينك » Maeterlink في كتابه : حياة النحل - لحياة الإنسان وجد نفسه إزاء مصائب عديدة واشكالات لا حصر لها . فقد كان في وسع « مايتيرلينك » أن يدرس جماعة من جماعات النحل ويزعم أن ملاحظاته تصدق على سائر جماعاته . فخلية النحل في نيويورك لا تختلف عن مثيلاتها في بكين أو في باريس ، فقد استقر نمطها منذ أمد بعيد وثبتت تنظيمها الاجتماعي منذ أقدم عهد تمتد إليه معرفتنا ، وتوزع اختصاصي العمل فيها بين الملكة والذكر والعمال . بينما تاريخ المجتمع البشري منذ بداياته الأولى التي تدركها معرفتنا مرآة تعكس التنوع والتبدل والتحول ، فهو تاريخ يوج بحركة لا يقرر لها قرار .

وفي وسع المرء أن يحس ابتداء حياة التطور الإنساني ، مثله مثل تطور النحل في الأزمنة الغابرة ماله حتما أن يستقر عند غاية . والمآزق الذي لا مفر لنا من أن نواجهه هو أننا لا يمكننا أن نعرف في أي اتجاه ينبغي لنا أن نمضي ، وإلى أي نظام من تلك الأنظمة المتعاقبة المتساوية يلزم أن نهبط أنفسنا ونوطن أروادنا . وفي عساة واحد نحن لا نملك أن نضع يدنا على ما يشكل نظام الحياة الملائم لنا ، فدون ذلك تمتد التصورات واختلاف المفاهيم بين مجتمع وآخر .

إن عملية النمو في الفرد هي عملية عن هويته الفردية ، وأي نوع من الأشخاص عماه يصبح : وطريقة الحياة الملائمة له ، ولعملية التطور في النوع غايات مماثلة . وقد اكتملت عملية التطور الآن عند كل نوع باق ما عدا الإنسان وحده ، وفي هذا يقول « جوليان هكسلي » Julian Huxley : « لقد صار الإنسان إلى المثل الوحيد للحياة في جانبها التقدمي ، وضمانها الوحيد لأي تقدم في المستقبل .

ويذهب المؤلف إلى أن للفكرة دائما المنزلة الأولى ثم تأتي حياة الإنسان محاكية لها . فالمشال الذي يقوم بنحت تماثله في الحجر يحاكي فكرة ما ينبغي أن يكون عليه الإنسان : في تمثيل وجهه وإيماءاته في مثله وقبته . . .

وليس ثمة مواطن انجليزي ولد ولديه فكرة الرجل الانجليزي ، ولكن جميع المواطنين الانجليز وصلتهم هذه الفكرة ، فهي تأتي اليهم من التجربة المتجمعة للأفراد سواء بطريقة مباشرة أو في ثنايا القصص والحكايات التي تتشكل في معظم الأحيان في أفكار ومثل عليا . هذه الفكرة التي تأتي اليهم تتمثل في قواعد السلوك الملائمة لهم . ولا مشاحة في أن سبق الفكرة هو الذي يهب القيمة للإبداع الفني والأدبي . فقد لاحظ « سومرست موم » Somerset Maugham في بعض ما كتب أن الانجليز في قصص « كبلنج » Kipling عن الهند كانوا أكثر تمثيلا للجيل الذي أعقب كتابته للقصص من الجيل الذي كان قائما حين كتبها . فلو كان في الهند انجليزي في الجيل الذي أعقب كتابة قصص « كبلنج » لم يكن في الوسع أن يكونوا ما كانوا عليه ما لم يكتب هذه القصص . فهو لم يبدع شخصيات روائته فحسب بل أبدع رجلا أيضا .

وانطلاق الفلسفة الثنائية بأن هنالك في سياق الطبيعة منذ البداية الأولى فكرة مستغفية عن الإنسان تتمثل في المقصد من وجوده ، وينبغي أن نشكل أنفسنا طبقا لها . وقد أيد ذلك « شيشرون » حين ذكر « أن ثمة قانونا حقا - أعني العقل السليم يتفق مع الطبيعة وينطبق على جميع الناس ، وهو سرمدى لا يتغير وهو لا يضع قاعدته في روما وأخرى في أثينا . . . » ومن لا يدين لهذا القانون بالطاعة يتخل عن ذات نفسه ، فهو إذ ينكر الطبيعة الحق للإنسان يسام بأقسى العذاب . ولكن هل نحسن قادرون على أن نفهم هذه الحكمة المستغفية ؟ إن جهلنا بها هو الذي يجعل بعضنا يتبع « نيتشة » بينما يتبع بعضنا الآخر « غاندي » . فبنون معرفة بالنهاي لا بد لنا من أن نستعين بالإراء المتصارعة لتصل إلى أفضل ما نستطيع . إلا أن التناحر بين الأفكار المتنافسة يثير الصراع بين من يتبعونها . والصراعات ليست صراعات بين أفراد بقدر ما هي صراعات بين جماعات . أليست

كل جماعة تمثل مركبا من أفكار تميزها من الجماعات الأخرى التي تمثل مركبات مختلفة من الأفكار ، بحيث يتخذ الصراع بين الأفكار صورة الصراع بين الجماعات .

٢ - الجماعة على ضوء التحليل الفلسفي :

ان كل جماعة بالدرجة التي ترتبط بها تمثل مركبا من أفكار يحددها ويصل من الممكن تصورها كشخص معنوي . ففكرة الفرنسي تمثل الطريقة التي يرسم بها الفرنسيون أنفسهم ، والطريقة التي ترسمهم بها ، أكثر من الطريقة التي يكونون هم عليها بالفعل . والفكرة تدرس لتلاميذ المدارس الفرنسيين من أجل تخليدها . وهي ممثلة في الأبطال الوطنيين وفي الأدب القومي والفن الشعبي ولكنها ليست بالضرورة محقة تماما في غالبية الفرنسيين المعاصرين .

وربما أمكن للفكرة وحدها أن تجعل للجماعة وحدتها حين ننظر إليها كشخص معنوي . ولما كانت الجماعات المختلفة تمثل أفكارا مختلفة ، فثمة تنافس وصراع بين الجماعات يعكس هذا التنافس والصراع بين الأفكار . فقد يرى الفرنسيون فكرة الإنسان عند جيرانهم الألمان معادية لفكرتهم ومن ثم مهددة لكيانهم . فكل جماعة يمكن تعريفها بالفكرة السائدة سواء أكانت الفكرة الفعلية يمثلها تمثيلا وثيقا أم لا . والجماعة تتألف من أفراد متنوعين على نطاق واسع ، ولكنهم يتحدون بفضل فكرة مشتركة عن قواعد السلوك الملائمة لهم . وعلى ذلك تتميز جماعة عن أخرى ، ويتخذ الصراع بين الأفكار شكل الصراع بين الجماعات .

وقد يلوح هذا تبسيطا مغلما ، ذلكم لان خطوط المعركة في صراع الأفكار لا تطابق حدود الجماعات التي تحدتت تحددنا صوريا . فالصراع يمتد بين الجماعات الضخمة المنظمة كما يجري داخل هذه الجماعات سواء بسواء . وهو يشبه بين الجماعات الأسرى وداخلها ، كما ينشعب بين الأفراد في الأحاديث والمناقشات العامة (حيث نلاحظ الحجج المتبادلة بين الجيل الجديد والجيل القديم ، إما لدى كل فريق من تصورات متعارضة عن قواعد السلوك العامة) . وأخيرا ثمة صراع جواني داخل كل فرد . فهناك في ألمانيا أكثر من فكرة عن الألماني : الألماني الكليليف المشرب ، الذي يصب من الجعة عبا ، ويشفق الموسيقى ويدخن الغليون ،

ويرعى شئون أسرته . وهناك الألماني الفيلسوف والشاعر والصوفي الذي يعيش في عالم المجردات ، مثل « فاوست » و « جوته » . وهناك فكرة الألماني المحارب الصادم ، يقف برأسه الحليق وبالمونوكل على إحدى عينيه ، يهدد العالم بقيضته الحديدية ويتوعد به فرض سلطان جنسه عليه . والجماعة الألمانية حلبة صراع بين هذه الأفكار كل منها تكاد تنطق له الفلبة في حقبة من الزمن . فتهتل مثل فكرة الألماني المحارب وجعلها تسود في عقد من هذا القرن . ولم تكن هذه الفكرة جديدة ، وهي لم تنفض بسقوط « هتلر » ، فهي لا تمذكونها إحدى أفكار عديدة متنافسة يجذب نحوها الألمان . وفي إيطاليا حاول « موسوليني » أن يحقق فكرة الإيطالي كمحارب وفشل في ذلك . وفي اليابان تتنافس فكرة الياباني الذي يشفق الحداثي ويكلف بتنسيق الزهور ، وفكرة الياباني المحارب القسط . وفي الولايات المتحدة الأمريكية ثمة فكرة عن الأمريكي مأخوذ بها على نطاق واسع ، وهي تنطوي على سمات خلقية كما تضم خلافا عن السلوك والمواقف . وتحول الخصائص البدنية للزئوج دون انطباق هذه الفكرة عليهم . ومن ثم فوجودهم كمعصر همام في الجماعة يشكل عتبة في السبيل لتحقيق هذه الفكرة . ومن هنا يرى أن أولئك الذين تملكهم هذه الفكرة يستشعرون القادة اتجاه الزئوج وهو ما نطلق عليه التفرض العنصري . والسبب في أن العلاقة الجنسية أو الزواج بين البيض والسمود يثير السخط والغضب ، هو انطواء ذلك على تشكلات بدنية للأمريكيين في المستقبل لا تطابق الفكرة التي يتوخون محاكاتها . ولكن هذه الفكرة عن الأمركة تلتمح داخل الجماعة الأمريكية في صراع مع أفكار أخرى للأمركة لا تستبعد الزئوج بل وتعاود هذا الاستبعاد .

والى جانب هذه الاختلافات بين الأفكار التي تقضي الى صراعات ، ثمة ألوان من التشابه . فالفكرة التقليدية عن التحفظ الاجتماعي للانجليز يمكن أن نلاحظها بين أبناء نفس الطبقة في بوسطن واستكهلم أو في زيورخ بدرجة لا تقل عنها في لندن . فهنا يبرز لنا ذلك الطابع الذي هو أشبه بالشبح أغنى طابع الأشخاص المنسويين الذين يتداخل بعضهم في البعض الآخر ، والذين يشغلون عدة أمكنة في زمان واحد . والدهن البشرى ينفسر

يظنون أنفسهم أمة واحدة اليوم، وأهل هندوراس « أمة أخرى ، ومواطنو « سلفادور » أمة ثالثة غير هذه وتلك ، فإن مرجع ذلك أنهم قبلوا التقسيم الاسمي على أنه أمر واقع . وفي هذا التمثل جاءت الدولة أولا واتخذت لها اسما وعلما ، وبقوة الإحتياج خرجت الجماعة ذاتها إلى حيز الوجود . فمواطنو « نيكاراغوا » هم مواطنو « نيكاراغوا » لا لتمييز أصيل في الطبيعة ، ولكن لأنهم سموا كذلك من نأى الأمر .

وقد بذلت الجهود في القرن الماضي لتوحيد ألمانيا في دولة قومية واحدة ، وبادت كلها بالفشل ومن ثم قامت دولتان المائتان شغلت أحدهما الجنوب الشرقي وامتدت الأخرى حتى بحر الشمال وبحر البلطيق . ومع ما كان ينبغي من تسميتها ألمانيا الشمالية وألمانيا الجنوبية فقد سميتا بالفعل ألمانيا والنمسا . ولما أن استقر هذا الوضع لم يكن حد ليشك في أن النمساويين كانوا جزءا لا يتجزأ من الأمة الألمانية مثلهم مثل البروسيين والبافاريين والسكسون . ومع ذلك فبعد هذا الاستقرار غدا الموقف الاسمي هو الموقف الحاسم ، حتى أن غزو « هتلر » للنمسا وادماجه لها في الدولة الألمانية بعد ذلك بثلاثة وستين سنة ، عد اعتداء من ألمانيا على النمسا والنهاية لاستقلالها . وما أشبه اليوم بالبارحة ! فقد تمضى عن انكسار ألمانيا في الحرب العالمية الثانية ، دولتان المائتان بدلا من دولة ألمانية واحدة . ولئن كان هذا تقسيما اسميا وصوريا فمن يدرى ، ربما نشأ جيل جديد هنا وهناك يشك في هذا التقسيم أمرا سويا ، وربما رأى هذا الجيل في المستقبل أن ادماج ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية يعد اعتداء صارخا على هوية كل منهما كجماعة مستقلة .

إن الجماعة هي ترابط بالتشابه والدولة ترابط بتنظيم مشترك . وكما أن خلايا البدن تنظم في كيان عضوي واحد تعتمد كل منها فيه على الأخرى ، وكذلك يمكن القول بأن الأفراد تنظمهم الدولة ، هذا التئيم الضخم ، الذي قام لحماية الإنسان الطبيعي واستعباده ، على حد قول « توماس هوبز » . ولو القينا على أنفسنا ذلك السؤال الخالد في الفكر السياسي : ما هو التنظيم السياسي الملائم للإنسان كأم من أمور الطبيعة ؟ لارتأينا هذا التنظيم عند « أرسطو » دولة المدينة ، وعند « توماس الأكويني »

من التعقيد والليس وينحو نحو التبسيط والوضوح ولذلك فهو يتجه إلى أن يجعل لكل جماعة فكرة عامة مبسطة أشبه بالرمز يرمز به إليها . ونلاحظ أن مثل هذه الأفكار العامة المخصصة لسمات الجماعات تشيع وتثبت مع الأيام . وبهذا تعرف الجماعة بالفكرة العامة عنها منذ صبا ، وقد لا يتهاى لنا أن نراها أو نخالطها : فالصيني قصير القامة دمث الطبع لا يكاد يسير حتى ينحني للتحية والانجليزى استقراطي ، والألمان (خلال الحرب) وحوش غلاظ القلوب ، والإيطاليون كادحسون يتلثثون حيوية ويستشقون الاغنية . الخ ويقدر اقتراب هذه الأفكار العامة من النبل يقترب أصحابها في الذهن بالفضيلة .

إن الجماعات هي ارتباطات مؤسمة على أفكار . ونحن نفكر فيها في هذه الحدود مبسطين الواقع الفعلي . ولكن هذه الارتباطات يهددها دائما ما يشور من صراع بين الأفكار .

٣ - الجماعة والدولة :

وكلما نمت الجماعة كان عليها أن تسعى نحو تحقيق أكمل لها في الدولة . ذلك لأن الدولة وحدها يمكن أن تطلع عليها ذلك التعريف المطلق الذي تفتقر إليه . وللدولة تستمر جلود نفلها حدود الجماعة . وقد يحدث العكس أيضا ، لاحيثيبيد وجدت الدولة من قبل فانها تميل بقيام الجماعة في كنفها وتعتمد إلى تطويرها . ذلك لأن الدولة تعجز عن اكتساب رضى أولئك الذين تبقى ولاصم ما تكون هناك جماعة تنقسمها . فالجماعة بالأحرى لا الدولة هي التي تستأثر برضى الناس .

وعلى ذلك فالجماعة والدولة تستدعي أحدهما الأخرى . ولما كانت الجماعة أقرب إلى الطبيعة فاننا نفترض كونها تأتي أولا بينما الدولة التي تنهض على أساس فرض سلطان الاصطلاح على الجوهر الطبيعي للجماعة ، تأتي بعد ذلك . ومع هذا فمن حيث الواقع التاريخي كثير ما تأتي الدولة أولا وتقضى إلى قيام الجماعة . فقد كانت أمريكا الوسطى مستعمرة واحدة في ظل الحكم الإسباني الضاير ، واعتقب انتهاء ذلك الحكم فترة فوضى واضطراب حاول فيها مفامرون متمددون الاستيلاء على أكبر مساحة ممكنة من الأراضي . وقد نجس عن ذلك خمسة أقطار هي الجمهوريات الخمس في أمريكا الوسطى في أيامنا . فلذا كان أهل « نيكاراغوا »

و « دانتى » الامبراطورية العائلية * بيد اننا نجد ايضا ان اصحاب النظريات السياسية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر (ولتأخذ مثلاً على ذلك « هوبز » و « روسو ») قد تخلوا تخليها تاماً عن فكرة تنظيم طبيعى ، وجعلوا اساس نظرياتهم ان التنظيم السياسى مع كونه ضرورياً اخرى ان يكون من صنع البشر أى أنه من ابتداء التجربة الانسانية . وأياً كان النظام الذى نبتعه فهو على أية حال غير ما يمكن ان نصل اليه وان كان يتعارض مع طبيعتنا بينما نظام خلية النحل لا يتعارض مع طبيعتها .. ومن يعلم ! ربما انا اليوم الذى يكتمل فيه تطورنا فنصل الى تنظيم طبيعى لجسمنا ! والمؤلف يرى اننا فى زماننا هذا علينا ان نبذل قصارى ما فى وسعنا على اساس ان هذا النظام الطبيعى لم يتجلى لنا بعد .

وعلى ذلك فالجماعة والدولة اخرى ان تكونا منتبعتين الى عالم الافكار منهما الى الواقع الوجودى Existential Reality . افلا تنتمى الإرادة العامة عند « روسو » الى عالم الافتكار ؟ لقد كان « روسو » يطبق مقاييس الفكر ويأبى الشخصية به من اجل الواقع . ففى مقاله عن الاقتصاد السياسى فى موسوعة « ديدرو » Diderot كما يتشأن بعد ان ذكر ان القاعدة الاولى التى يلتزم بها أولئك الذين يتولون مقاليد الحكم هى ان يعملوا طبقاً للإرادة العامة : كيف يمكن للمرء ان يعرف الإرادة العامة فى الحالات التى لا تكون فيها واضحة ؟ حصل من الضروري جمع الأمة عند كل طارئ غير متوقع ؟ من الأحكم عدم جمعها ، اذ لن يكون هنالك يقين من ان يأتى قرارها مصيراً عن الإرادة العامة ... ولأنه يندر ان يكون ضرورياً حين يتوافر عند الحكومة حسن النقص : ذلك لأن القادة يعلمون غير علم ان الإرادة العامة تسد دائماً اذ أميل جانب للمصلحة العامة ، اعني اصعد جانب ، بحيث أنه يكفى فحسب ان يكون المرء عادلاً لكى يستغرق من انه يتبع الإرادة العامة - فهنا يفترض « روسو » تصوراً لا ريب فيه للعدالة يمكن بمقتضاه ان يأتى القرار مصيراً عن الإرادة العامة . ويقول « روسو » بوجوب تعليم (الجمهور ليعرف ما يريد) . وقد كتب « كارل ماركس » ما يلى :

« نحن نظور أمام العالم مبادئ جديدة متنبئة من صميم العالم ذاته .. فنحن لا نعدو ان نظهر له ما يصطرح فى ذاته بالفعل ، والوعى شيء يجب

ان يكسبه الجمهور حتى وان كان لا يرغب فيه » .
 فهنا تصوير واضح عن ان الحرب الشيوعى يعرف معرفة معصومة من الخطأ ما يريده « الشعب » حتى حين لا يعرف الشعب ذلك ما دام وعيه لم يصل بعد الى النضج .

أقد انتقل سلطان الدولة فى العصر الحديث الى « الشعب » ، فالشعب هو صاحب السيادة والأمة من مصدر السلطات . ولكن ممارسة السيادة السياسية فى الواقع الفعلى ينهض بها اشخاص يمثلون الشعب ، ومن هنا يثور السؤال : كيف نعرف ارادة الشعب ، ومن يكون صاحب الحق فى التعبير عن هذه الإرادة ؟ ولما أسلوبان للاجابة من هذا السؤال : الأسلوب العيقوبى Jacobin والأسلوب الحبرى او الليبرالى Liberal ، فلم

يكن لدى « روبيسير » شك فى ان المجتمع العيقوبى الذى يدين له بالولاء هو صاحب الحق فى التعبير عن ارادة الشعب . فالشعب تصور فى ذهن « روبيسير » يستبعد منه الارستقراطيون . وبذلك هؤلاء أعداء الشعب يدفع بهم دفعا الى القتلة . اما فى الأسلوب الليبرالى « فالشعب » يتسل كافة المواطنين مؤيدين ومعارضين على حشد سواء ، والإرادة العامة يهتق من صوت الأغلبية ، بحيث يكون للإقليات للتشاور والاحترام - مع عدم الأخذ برأي - فى ظل هذا تكافؤ الفرص .

ان النزعة العيقوبية نزعة مستتبدة تبدأ بتصور للإرادة العامة محدد سلفاً بحيث ان تخضع له الارادات الفردية . بينما النزعة الليبرالية تبدأ من الارادات الفردية ومن خلالها تصل الى الإرادة العامة . وبينما تبدأ النزعة العيقوبية المعارضين على أنهم « أعداء الشعب » فتتعقبهم وتسومهم المذابح تنعاضى النزعة « الليبرالية » عنهم حين تعلن حكم ارادة الشعب ولكنها لا تنبذهم فلم مثل ما لغيرهم حقوق المواطنين فى الجماعة . فالنزعة الليبرالية توفى بين نقاء التصور وبين الحفاظ على حقوق الأفراد والاقليات - وهى من ثم تقف فى منتصف الطريق بين الفكر البحت وبين الواقع الفعلى .

٤ - من المسئول عن الخير وعن الشر ؟

تنتمى المسئولية الأخلاقية الى الاشخاص سواء اكانوا اشخاصاً افراداً ام اشخاصاً معنويين . ولو سلمنا مع « بالي » Paley بان الاشخاص الافراد هم وحدهم الذين يوجدون على الحقيقة لكان لا بد لنا من ان نسلم بان الأمة لا يمكن ان تكون مسئولة

عن الخير أو عن الشر حتى وإن حدثا باسمها ، وإنما بذلك لا يمكن أن تسرى عليها مقتضيات الثواب والعقاب . بيد أننا نلاحظ من جهة أخرى أنه يبدو من الأصوب أن تكون للام مسئولياتها من حيث كونها أشخاصا معنوية توجد في الواقع على هذا النحو وإنما لذلك ينبغي أن تعاقب على الشرور التي تقترب باسمها ، وينصب هذا على مسئولية الحرب . وقد ساد في كل عصر تصور الجماعات على أنها أشخاص معنوية مسئولة أخلاقية . وفي كل عصر أيضا كان هذا التصور موضع تساؤل أفراد يقفون منه موقف معارضة .

لحين اقتربت الحرب العالمية الأولى من نهايتها ، وبينما كانت الاستعدادات تتخذ لعقد الهدنة ثم الصلح بين الطرفين ، أثر موضوع المسئولية عن « ذنب الحرب » - وقد حاول (ويلسون) أن يقصر الذنب على بعض العناصر في الجماعة الألمانية في خطاب له ألقاه في « مونرو » في ٢ أبريل سنة ١٩١٧ . ولكن هذه النظرة لم تكن هي النظرة السائدة عند رجال الحلفاء ونسائهم ، فقد كان العدو المائل إزادهم ليس فرقا من الشعب الألماني بل الشعب بأسره تحركه إرادة عمالة . وقد انعدت الغلبة لهذه النظرة ، فحين اجتفى الإمبراطور وصحبه من على مسرح الأحداث وعلى منبر السلام دعاهم « ويلسون » المشايين الحقيقيين للشعب الألماني ، ذهبت تصريحاته السابقة بندا . فلم يكن المنتصرون مهياين لقبول تمييزه بين المذنب وبين البريء . وبذلك لم يبرم اتفاق السلم مع الممثلين الشرعيين للشعب الألماني سنة ١٩١٩ - إذا كان تعريف السلم هو اتفاق خالص لحفظ العلاقات الودية على أساس من المساواة - فقد استبعد هؤلاء الممثلون عن المؤتمر وظلوا خسار الأبواب الموصدة إلى أن انتهى المنتصرون من اعداد الوثيقة فقاموا بالتوقيع عليها . ولكن في باريس سسنة ١٨١٤-١٨١٥ كان الأمر في التصوير على خلاف ذلك فكان التساؤل : هل ينسب ذنب العدوان الذي عكر صفو الحياة في العالم المتحد واستنزف قوى أوروبا إلى « نابليون » كقودام إلى الشعب الفرنسي الذي كان نابليون يمارس سلطاته باسمه ؟ لقد كان هذا السؤال يدور في خلد المنتصرين الذين وضعوا أسس السلام بعد هزيمة « نابليون » ، ولكن كان تصورهم « للشعب » أنه قاصر سياسيا ، ومن ثم سقط عنه المسئولية . ففكرة السيادة

الشعبية لم تكن قد نضجت تماما في الأذهان ، وعلى ذلك فقد استبعدوا « نابليون » للاحتفاظ بأسرة البوربون ولم يشك أحد في ذلك الزمن أن غالبية الشعب الفرنسي أيدت نابليون وناصرته في اعتدائه ويتبع ذلك ضرورة توزيع القصاص بالعدل والقسطاس عليهم كما وزع على الشعب الألماني بعد ذلك بقرن من الزمان .

بيد أننا ينبغي أن نلاحظ أن التصورات المجردة التي تسود تفكير المتحاربين زمن الحرب ، تواجه الواقع الفعلي بعد أن تضع الحرب أوزارها . وعلى ذلك فترة من الاضطراب والقلق تبدل في خلالها جهود مضنية من قبل أولئك الذين لا يفتشون بتشيئون بالتصورات وينغاضون عن الواقع الراهن . فبيانات « روزفلت » وتصريحات (ستالين) أثناء الحرب العالمية الثانية لا تدع مجالا للشك في أنهما كانا ينتويان في قصورهما أخذ أبناء الأمة الألمانية بالشدة والقسوة بعد تحطيم قوتها العسكرية . وقد ارتبط بهذه النظرة ضرورة تطبيق مقتضيات العدالة وحماية الإنسانية في المستقبل ، إذ بدأ أن المانيا كامة قد اقترعت جريمة لا تغتفر . فلكم صورة عقلية نشأت في زمن الحرب ومثلت المانيا وحشا ضاريا . وماران إسفرت القوات المنتصرة في أرض العدو التهميم حتى لم يكن مفر من صراع بين الواقع وبين هذه الصورة . وقد تجلى الصراع في التناقض التالي : التآخي مع العدو . دام تلبت حدة العداء أن خفت وانتصرت على هذا كله الوشائج الإنسانية .

٥ - الفكرة الصحيحة رؤية يعقلها الواقع :

إن العقل الأسمى Iqbal يزود التاريخ الإنساني بالاتجاه ويرسم له الغاية . ومهنتنا هي إذ نطلق إليه نروم أن نحققه في عالم الواقع الفعلي . وإذا أتى اليوم الذي يتم فيه إنجاز هذه المهمة فإنا لن نعيش بعد ذلك في عالين بل في عالم واحد ، وتختفي تمتد المآزق التي تقع فيها .

ولكننا لا زلنا في الطريق وما برحنا نعيش في آن واحد في عالين عالم الواقع الراهن وعالم الأشياء النهائية ننفذ إليها بالفراصة وينسدر أن نتكهن من تمييزها يبقين من التصورات الخداعة أو الإدعاءات الكاذبة . ومع ذلك فهناك دائما الحكم الروي فيه هند ذوى الألعية من القادة المتبصرين . وشتان بين « باخ » حين أفرمه عالم الواقع الفعلي بما فيه من دناءة وخسة ، فلاذ بالتأليف الموسيقي يرسم فيه علما أسمي يتكامل فيه التناغم والنظام ، وبين آخر

النطاق عينه .

ولقد غدا عالم اليوم اشد ضيقا وازدحاما من عالم الأمس . فنحن نعيش على كوكب واحد ومن ثماره ، وفي الوسع أن نظوف حصوله في سقينة الفضاء في ساعة من الزمان ، فالجنس البشري اصغر اليوم بكثير مما كان بالأمس . والأم التي تحنو على طفلها في اقصى الشمال هي نفس الأم التي تربي طفلها في اقصى الجنوب . وكل جبل آت يتوسم فيه الجبل الداهب أمل الحياة ويحمله أمانة المستقبل . فإذا كانت الأمومة لا تختلف في قطر عنها في آخر وإذا كانت القيم الإنسانية الخالدة تنعكس في الإبداع الفني والأدبي ، في الموسيقى والشعر والأدب والفلكلور ، فمعنى هذا أن الإنسانية تكشف عن عوامل الاتفاق والانسجام بين أبنائها جميعا بيضا وسمرًا وصفرًا وسودًا . وهنا يحق لنا أن نركز انظارنا قبل كل شيء على سمات الاتفاق قبل أن نبرزوجه الاختلاف بين المجتمعات ، فليس هنالك حواجز تحول دون أن يشمل البشرية كيان واحد . ومن لم فهممة المفكرين في هذا الجيل هي البحث عن توفيق بين طفتين أساسيين هما الفرد والانسانية ، لا عن توفيق واحد فحسب بين الفرد والأمة .

ولكننا نلح هذا الحلم الجميل في عالم الفكر لا ينبغي أن نفعل مواجهة العالم على ما هو عليه ، ولا مفر لنا من أن نقر بجهلنا الحاضر بما ينبغي أن يكون عليه . ولذلك فنحن ننبذ جانباً كل زعامة مستبدة تعرض على العالم كله أيديولوجية واحدة على أنها هي أيديولوجية أفضل تطور عقلي يصل اليه الإنسان . وأما بجمال بنا أن نتقبل التصدد وأن يكون الاختلاف بين الآراء حافزاً فعلاً نحو التقدم ، بحيث يبدو المجتمع الإنساني أشبه باللوحة الفنية التي تلوح متناغمة متناسقة رغم ما فيها من اختلاف في الظلال وتعدد في الألوان . فالتقدم يعتمد من ثم على التعدد والتنوع . ومن هنا ينبغي أن يكون الناس أحراراً في نبذ الأفكار على ضوء التجربة أو بوسى من النطق . ولن يكون هذا إلا إذا عاش الناس في نطاق الأمة متحابين متعاطفين وفي نطاق الإنسانية متفاهمين متجاوبين . إلا أن عالم المستقبل هو العالم المفتوح الذي يحطم الحواجز بين الشعوب .

إن القانون والتنظيم أمران أساسيان لكل أمة . ولكن الفلسفة الإنسانية هي دعامة كل شيء وأساسه .

هاله بالمثل ما رأى فشرب حتى سكر وأخذ يصيح في جنح الليل كالجنون . ولسنا نجد مشقة في المقارنة بين الموفين ، ففي أحدهما دفع بالإنسانية في طريق العقل الأسمى وفي الآخر تضبط وتحلل واستسلام للعلم . إلا أن حكمة « سقراط » أو « كرونوشوس » لنتفق على أن أوجستس قيصر يمثل نموذجاً أسماً لرجل الدولة من النموذج الذي يمثل « كاليجولا » ، وكذلك إبراهيم لينكولن إذا واجهناه بهتلر .

وقد يذهب ناقد من النقاد الى أن الاختيار هنا اختيار عملي مؤسس على الفرق بين أولئك الذين يبنون وأولئك الذين يهدمون ، أولئك الذين يشيدون للناس نظاماً يعيشون في كنفه في رفاهية وسعادة وأولئك الذين يشيرون الفوضى على حساب سعادة الناس . ولكن الاختيار العملي ليس بإطلاق فهو يشير الى التناغم والنظام اللذين يمكنان العقل الأسمى . لقد حركت « أوجستس قيصر » و « لينكولن » كليهما رؤى العالم المثالي ، ولكن رؤاهما قد نظمتها وصقلتها معرفة العالم الواقعي . بينما نجد « كاليجولا » لا يمثل أية رؤية متسقة بل فوضى شاملة . ورؤية « هتلر » رؤية طفل غريب لم تصقلها معرفة العالم الواقعي ، وأيضاً هذا كان ثقله لسوء الجنس الأري مغيباً للهلال .

إن تطور البشرية يعتمد على الرؤى المقولة عند ذوى الشخصيات الفذة ، وهي التي تضيء به قدماً الى أمام بينما رؤى الأطفال والمثانين تنكس به من حين الى آخر حتى لتكاد أن تهوى به الى الهاوية .

٦ - نحو حياة أفضل للجنس البشري :

وبعد ، فإذا كان علينا نحن البشر أن نواصل تقدمنا فيجب أن يقوم في أذهاننا على الدوام نموذج أسماً نحاكه من حيث هو انعكاس للعقل الأسمى . وعلينا أن نتقبل مع ذلك مآزق التناقض طالما أننا لم نصل الى النقطة الثابتة بعد التطور التي تجسّل نظامنا أشبه بخلية النحل .

ونحن نلاحظ أن أصحاب النظريات السياسية منذ القدم الى أيامنا هذه قد رسموا نماذج للجماعات المحلية كما لو كانت منعزلة بعضها عن البعض الآخر . فلم يشغل افلاطون أو أرسطو نفسه بمشكلة التنظيم على مستوى أرفع من مستوى دولة المدينة ، وبعد ذلك باثنين وعشرين قرناً كان تفكير « روسو » لا يزال يدور في هذا

فِي تَحْقِيقِ الصَّدِيقِ



تحقيق : حسن كامل الصديقي

نقد وتعليق : عبدالسلام هارون

٢

كنت على إشفاق وحزن حينما تناولت القلم لأكتب مقال السابق ، فلما أعرف أن القيام على العلم يقتضى صاحبه أن يهذب من نفسه ويصقلها ، ما استطاع التهذيب وما استطاع الصقل . ومما عرفناه فيما قرأنا أن يكون القائم على العلم حريصا أشد الحرص ألا يصل منه إلى غيره في مجال العلم . صديقا كان أو غير صديق ، ما يؤذى نفسه أو يلمس شعوره . فخشيت ألا أكون مستويا على هذا الخلق . وقالت لى النفس : إنه مهما يكن لك من ثقة بصديق فقد يجد الصديق في بعض القول الصالح ما يتأوله على غير القصد الذى عنيت ، وقالت لى النفس : لا عليك أن تتحرك

القول لغيرك ليتولى هو ما أردت أن تتولاه . ويبدو أن نفسى لم تصدقنى في ذلك تمام الصدق ، ويبدو أن نفس صديقى الأستاذ «حسن كامل الصيرفى» تسمو فوق القمة التى رأيتُه فيها ، فقد يادر حينما علم بوصول مقال الأول إلى «المجلة» إلى مخاطبتى ، معلنا غبطته وسعادته ، شاكراما عده هو صنيعة أقدمه إليه وأخصه به . طالبا مزيدا من القول فيها بدأت

ولا يسعنى الآن إلا أن أضيق له الشكر إضعافا ، وأن أتوه بغضله البارِع ، وأخلقه العلمى الفاضل وهاتذا أتابع بيان بعض التصحيحات والتنبيهات لما جاء في طبعة الديوان

٣٦ - ص ١٠١ البيت ٢٤٩ : —

نَحْوَبْ قِرْلُومْ خِرْقُ الْعَوَالِ

وَعَلَبْ «الخطأ» «مَهْزُوزَ الْكُعُوبِ»
وخِرْقُ العوالى . وهى أعلى الرِّمَاحِ أو أسنَّتها ، يحار فيها الفهم ، فليس من المعروف أن تصوب المقاتلة خرقا تجعلها في رماحها ، وماذا عست أن تفعل تلك الخرق ١٢ وإنما هى «جِرْقُ العوالى» بالحاء والزى . وهى جمع حِرْقَة . وهى الجماعة من كل شئ حتى الرُّيح .

وأُشْدُ في اللسان

غَيْرُ الجِدَّةِ من عرفانها

جِرْقُ الرِّيحِ وطُوفَانُ المَطَرِ

ومنه بيت عنتره المشهور :

٣٩ - ١٠٣ البيت ٤٢ :

فَلَسَّهْمُ السَّيْدُ أَحَبُّ غِيَا

ألى الرَّأْيِ مِنَ السَّهْمِ الْمُصِيبِ
والسيد والصبب بيان ، فلا وجه
للمفاضلة بين متباينين ومتكافئين ، والوجه
هو « الشريد » ، كما جاء فى رواية مروج
الذهب ٤ : ٢٤ . وهذا المعنى هو المناسب
للبيت الذى قبله ، وهو :

تَنَاسَّ ذُنُوبُ قَوْمِكَ إِنْ حَفِظَا .

لُئْلُوبٌ إِذَا قَلَّدُنْ مِنَ اللُّئُوبِ

٤٠ - ص ١٠٥ البيت ١٠ وردت فيه كلمة

« وَيُحْزَنُنِي » ، والضببط . الأعلى « وَيُحْزَنُنِي »
من الثلاثى ، وبه قرأ جمهور السبعة فى
قوله تعالى : « إِنْى لِيُحْزَنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ »
وانفرد قانع بقراءة « لِيُحْزَنُنِي » . انظر
إتحاف فضلاء البشر ٢٦٣ .

٤١ - ص ١٠٥ البيت ١٦ :

لَقِيتُ بِهِ حَدَّ الزَّمَانِ فَقَلَّدَ

وقد يتلهم العصب المهنَّدق العصب

جاء فى تفسيره : « العصب : السيف .
والعصب الثانية : الضرب . يثلم :
يتكسر حرفه » .

ووجه تفسيره أن العصب السيف القاطع
فى الموضع الأول وفى الموضع الثانى أيضا .
ولا يسمى السيف عضبا حتى يكون قاطعا .
جعل البحرى ممدوحه أقوى من الدهر

نَلَّوْى لَهُ حِرْزُ النَّعَامِ كَمَا أَوْتُ

حِرْزُ يَمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمِ طِمْلِمِ

أى جماعات النعام . وقد وردت هذه
الرواية الصحيحة فى نسخته بـ « ك » من أصول
الديوان .

٣٧ - ص ١٠١ البيت ٢٩ :

إِذَا آدَ السَّلَاةُ تَحْمَلَاهُ

على دَقِّ مَوْقِعَةٍ رُكُوبِ
فسرت « الموقعة » بأنها الخفيفة الوطء ،
ولا أدرى من أين هذا التفسير . وإنما هذا
التفسير للموقعة بكسر القاف المشددة ،
وليس هذا اللفظ . مرادا ، كما ليس معناه
مرادا . أما « الموقعة » المرادة ، وهى مفتوح
القاف المشددة ، فهى الدابة التى يظهرها
آثار الدبر ، لكثرة ما حُول عليها وما رُكبت .
فهى ذلول مجربة ركوب .

٣٨ - ص ١٠٢ البيت ٣٣ :

أَخَافُ عَلَيْهِمَا إِمْرَارَ مَرْعَى

من الكلا الذى علفاه موبى
و « علفاه » لا وجه لها . وإنما هى « علفاه »
بفتح العين لا كسرهما ، وبالقاف لا بالفاء ، كما
ورد فى نسخة ١ فى حواشى الديوان .
و « العلفى » : شجر تدوم خضرته فى القبيظ .
وله أفنان طوال دقاق . ولا غير فيه ، كما
فى المخصص لابن سيده ١١ : ١٦٤ .
والعلقى مذكّر فإن الألف فيه للإلحاق كما
يقول أهل العربية .

ومن سطواته ، فهو قَهَّار لما يَأْتِي به الدهر
من أحداثه . وضرب لذلك مثلاً بالسيف
القاطع الذى يكسر مثيله من السيوف
القاطعة إذا تلاقيا فى الضرب .

فصواب التفسير فى «يثلُم» هو «يكسر
غيره» لا «يتكسر حرفه» .

٤٢ - ص ١١٤ البيت ١٦ «حين خلَّوا مداه» ،
صوابه «خلَّوا» ، أى تركوا مداه وتجاوزوه .

٤٣ - ص ١١٤ البيت ٢٢ فى نعت مملوح :
يُشْهَدُ الْأَنْسُ حِينَ يُشْهَدُ فِينَا ،

ويغيب السرور حين يغيبُ

صوابه «يُشْهَدُ الْأَنْسُ حِينَ يُشْهَدُ فِينَا»

أى يحضر الأنس حين يحضر فينا . يقال

شَهِدَ يُشْهَدُ ، أى حضر . وهو ما يقابل

غاب يغيب . فهو يقرن حضور الأنس

والسرور وغياهما بحضور ذلك الممدوح

وغيايه . وهذه لغة مطردة للبحترى ، منها

قوله فى ص ٢٠٣ :

وعبدك أحظته لذيكَ نصيحةٌ

وأرضاك منه مشهدٌ ومغيبٌ

وقوله فى ص ٢٢٣ :

فعاد بنو العباس عمَّ محمدٍ

وشاهدُهم الناس فيهم وغائبُ

وقوله فى ص ٢٢٦ :

إذا اقتصرت على حكم الزمان فقد

أراك شاهدٌ أمرٍ كيف غائبُ

وقوله فى ص ٢٤٤ :

تزداد أكرومةً أبوتَه

إذا اعتزى شاهدًا إلى غيبه

وفى ص ٢٥٤ :

أوحشت مدغيتَ قومًا كنت أنسهم

إذا شهدتهم فأشهد ولا تغيب

وفى ص ٣٧٢ :

لئن خَسَّ حظُّ الغالبين لقد زكت

حظوظُ الشُّهود من ندادك وجدَّت

وفى ص ٦٠٢ :

إن غار فهو من النباهة مُنجدٌ

أو غاب فهو من المهابة شاهدٌ

٤٤ - ص ١٢٣ البيت ٦ «حُسن الأُسى» فسرت

الأُسى بأنَّها «التأنى والتعزى» وصواب

التفسير أنه يقال : «الأُسى : جمع أسوة ،

وهو ما يأتى به الحزين ، أى يتعزى» .

٤٥ - ص ١٣٠ البيت ٢ :

وموتُ الحقوق فلا يائسُ

يَرُدُّ غُلاى ولا راغبُ

وصواب ضبطه «وموتُ الحقوق» بالجر ،

عطفًا على «غنى» فى البيت قبله ، وكذا

«فلا يائسُ» بالتثوين . وقبل البيت :

لعمرك ما العجبُ العاجبُ

سوى غنى له حاجبُ

٤٦ - ص ١٣٣ البيت الأول : ورد اسم القرية

«جُلُتَا» بضمين ، وصواب ضبطها

«جَلَلْنَا» يفتح الجيم وضم اللام الأولى ،
كما في معجم البلدان والقاموس (جلل)
حيث نصّا على هذا الضبط بالحروف ،
لا بالقلم .

وورد في آخر هذه الصفحة أنّ الحجّام
هو الحلاق ، وهو سهو ، وسأقول فيه
بتفصيل في التنبيه رقم (٥٣) .

٤٧ - ص ١٣٧ البيت ٢١ : «عند جدّ الحادثات»
صوابه «جدّ الحادثات» بكسر الجيم ،
أى اشتدادها . كما سقطت ألف «الذي»
الواردة في هذا البيت .

٤٨ - ص ١٣٩ البيت ٣ :

وما كان مولاهُ وقد سامَهُ الرّدى

بمَنِّيهِ البُقيّا ولا لَمِنَ القَلْبِ

نُسرت البُقيّا بأنّها ما يَبْقَى من الشَّيْءِ :

وأنا لا أحقُّ هذا التفسير ، ولو صحّ لما

كان مُراداً ، فإن المراد بالبُقيّا هنا الإبقاء

على غيرك ورحمتك إياه . ومثله الرّعيّا

من الإرعاء على الشَّيْءِ . يقال : أبقيت

على فلان ، إذا أَرعيت عليه ورحمته ،

والاسم البُقيّا . قال اللعين المنقرئ :

فما بَقِيّا على تركناني

ولكن خِفَتَا صَرَكَ النِّبالِ

٤٩ - ص ١٤٢ البيت ٢ :

فَقُلْتُ لَمّا أتى دَهِيّا مُثْفِئَة

أَبْلَ وجَدْتُ مَيَّ أَحَدْتُكَ ذَا التَّسْبَا

أدركت الرّيبة الشارحَ في عجز هذا البيت
وقال «ولعل وجهه الصحيح : أبين وحَدّد» .

وهذا الوجه الذى ذُكر ، أسلوبه ينتمى إلى
عصرنا هذا ، ولا إخال البحرىّ يسبق

عصره هذا السبق الظاهر . ولا غبار على

نص هذا البيت ، فإنّه تهكمٌ ضاحكٌ بهذا

المهجوّ الذى ادعى نسبته في قضاة ، يقول له

البحرىّ : أنفق وأخطف من هذا النسب

المزعوم ما استطعت ، فلن تجد من يرى

صدّقك في هذا الزيف ، ولن تحصل منه

على طائل ، فإنه كخيال النائم الذى يرى

نفسه فيه ذا ثراه عريض ، ينفق منه ذات

اليمين وذات الشمال ، وهو لا حقيقة فيه .

ونحو هذا التعبير مألوف عند الشعراء ،

وهذا قول أبين مُقبِل في اللسان (عور) :

فَأَخْلَفْتُ وَأَتْلَفْتُ إِنَّمَا المَالُ عَارَةٌ

وكُلُّهُ مع الدهر الذى هو آكِلُهُ

٥٠ - ص ١٥٩ البيت ٩ : «ولم تجد لمزل» ،

صوابه «لمعدّل» ، من المعدّل ، وهو اللّوم .

٥١ - ص ١٦٧ البيت الأول :

قِصَّةُ التَّلِّ فاسمعوها ، عُبَابَة

إنّ في مِثْلِهَا تَطَوُّلُ الخِطَابَةِ

فيه مأخذان : المأخذ المطبعي تحوير

الباء في «الخطابة» إلى ياء والقصيدة بالية ،

وأما اللغويّ فإنّ «الخطابة» بفتح الخاء

لا غير .

أخفروا التَّلَّ يا يابني عَيْدِ الْأَعْدِ

على ، وأثيروا صُخُورَهُ وَتُرَابَهُ

وصواب كتابته .

أخفروا التَّلَّ يا يابني عَيْدِ الْأَعْدِ

وأثيروا صُخُورَهُ وَتُرَابَهُ

بحذف «يا» المكررة ، ووصل همزة

الأعل لا قطعها ، لضرورة الوزن ، وكتابة

«الأعل» جميعها في الشطر الأول من

البيت ، وهو من بحر الخفيف

٥٣ - ص ١٦٨ البيت ٦ ورد في تفسير «المحاجم»

أنها أدوات الخلاقة ، ومثله ما ورد في

ص ١٤٣ «وقد كان حِجَامًا ، أى حَلَاةً» .

والصواب أن «المحاجم» أدوات الحجامة ،

وهي القوارير التي يجمع فيها الدم بعد

أن يمتصه المحاجم بشفه أو نحوه . وفي

حديث الصوم : «أفطر الحاجم والمحجوم» ،

أى تعرضا للإفطار . أما المحجوم فللضعف

الذي يلحقه من خروج دمه فربما أعجزه

عن الصوم ، وأما الحاجم فإنه لا يأمن

أن يصل إلى حلقه شيء من الدم فيبتله .

ومنه المثل «أفرغ من حِجَامٍ سَابِطَةٍ»

قالوا : كان يَمِيرُ الْأُسْبُوعُ وَالْأُسْبُوعَانِ فلا

يدنو منه أحد ، فعندها يُخْرِجُ أَمَّهُ

فيحجمها ليرى الناس أنه غير فارغ . فما

زال ذلك دأبه حتى أنزفَ دَمَهَا فماتت فجأة .

والمحاجم أيضا : المشارط . التي يُخْرِجُ بها

المحجوم ليمتص دمه .

والحَلَّاقُ غير الحِجَام ، فالأول لتحليق

الشعر ، والآخر لاستنزاف الدم . وإضافة

عمل الحلاق إلى الحجام لا يصح معه

أن يقال لما يستعمله الحلاق من أدواته

«محاجم» . بل هي مسميات خاصة لها

أسمائها ، فلا يقال للقصص محجم ، كما

لا يصح أن يقال للشَّطِطِ محجم . لكن

الحَلَّاقُ إذا زاول الحجامة مع عمله صح

أن يقال له حِجَام ، وإن قصر عمله على

الحلق لم يصح أن يدعى حِجَامًا . وكذلك

الحجام إن لم يزاول الحلق لم يصح تسميته

حَلَّاقًا . فجميع في تفسير الحجام بالحلاق

لا سند له في اللغة ولا في الاستعمال .

٥٤ - ص ١٦٨ البيت ٨ :

خَالِدٌ لَا سَنَى الْإِلَٰهَ صَدَاءُ

فَبَنُوهُ اللَّثَامُ شَانُوا الْكِتَابَةَ

ورد في تفسير الصدى أنه العطش ،

وهو تفسير صحيح ولكنه ليس مرادا .

فالصدي هنا طائر تزعم العرب أنه يخرج

من رأس الميت فيصبح على قبره : اسقوني

اسقوني ! ! وهو الهامة أيضا ، ومنه قول

ذى الإصيص :

يا عمرو إلاً تَدْعُ شَمِي وَمَنْقَصِي

أَضْرِبُكَ حَيْثُ تَقُولُ الْهَامَةُ اسقوني

والذى يعين هذا المعنى الجاهل قصة
الأبيات التى ورد فيها . وذلك أن هؤلاء
المهجوين - وهم بنو ثوباء وكان جدّهم
حجّاماً ، وبنو عبد الأعلى وكانوا من نسل
صالح سملك - تنازعوا على ميراث تلّ من
التلال وتلا حوّا فى ذلك ، فصور البحريّ
تنازعهم والحكم بينهم فى هذا النزاع
بهذه الصورة الساخرة :

قصة التلّ فاسمعوها صُحابه
إنّ فى مثليها طولُ الخطابه
ادعى التلّ فرقتان تلاحوا
آل عبد الأعلى وآل ثوباء
حكّم الحاكمُ الجندى فيهم

بصواب ، فلا عهنا صوابه :
احفروا التل يا بنى عبد الأعلى
وأثيروا صخوره وترابه
إنّ وجدتم فيه شيك أبيكم
كنتم دون غيركم أربابه
أو وجدتم محاجماً إن حفرتم
زال شكّ العصابة المرتابه
فبدت جُونة من الخوص فيها
آلة الشيخ وهو جدّ لِسابه
خالد لا سقى الإله صده
فبنوه اللثام شانونا الكتابه

٥٥ - ص ٧٥٠ البيت ٦ «جَلَمَها» ، وضبطها
بافتتح صحيح . ولكن الأوفق أن تضبط.

بالكسر وهو الضبط المشهور ، أو أن يجمع
بين الضبطين .

٥٦ - ص ١٧١ البيت ٧ «ما كان إلّا مكافاة
وتكرمة» ، ضبطت راء «تكرمة» بالضم ،
وصوابها «تكرمة» بكسر الراء كما هو فى
المعجم ، وكما هو قياس المصادر فى نحو
التجربة والتذكرة ، وقد كثر تنبيه العلماء
على خطأ التجربة والتجارب بضم الراء
وقال ابن خالويه فى ليس من كلام العرب
ص ٥٢ : «ليس فى كلام العرب مصدر
على وزن تفعلة - يعنى بضم العين - إلا حرفاً
واحداً ، قال الله تعالى : ولا تلقوا بأيديكم
إلى التهلكة» .

٥٧ - ص ١٧٢ البيت ٢٤ فى قصيدة مديح :
فلا تهم بتقصير ولا طمع
ولو هممت نهالك الدين والحسب
وضبط «تهم» بهذا الضبط ، معناه النهى
لذلك المندوح ، وهو لا يتناسب مع مقام
المدح ، والوجه «فلا تهم» بالرفع بصيغة
الإخبار لا بصيغة الإنشاء . أى فأنت
لا تهم بذلك ولا يجوز بخلك .

٥٨ - ص ١٧٦ البيت الأول «وعقلك المستهتر
الذاهب» . وضبط «المستهتر» بكسر التاء
خطأ شائع ، والصواب فتح التاء ، من
قولهم : استهتر فلان بالشئ ، إذا ذهب
عقله فيه وانصرفت همه إليه حتى

أكثر القول فيه بالباطل . انظر اللسان
(هتر) .

٥٩ - ص ١٨١ البيت ٢٩ :

وَيُحْجَبُ فِيكُمْ عَبْدُهُ وَهُوَ بَارِزٌ
تُتَاجُونُهُ بِالْيَمَى مِنْ غَيْرِ حَاجِبٍ
وكلمة «بالي» لا وجه لها في هذا
المجال ، ويتعين أن تكون «بالعين» لتمي
الصناعة في البيت في انضمام الحاجب إليها
على ما في «الحاجب» من التورية ؛ فإن
المراد به واحد الحجاب الذين يحجبون الولاة
والأمراء . أي تتاجون ذلك المدوح بأعينكم
لا يحجبكم حاجب . يذكر سهولة الإدن
على ذلك المدوح ، وأنه ليس ممن يحجب .

٦٠ - ص ١٨٣ البيت ٥٠ :

يُحْرِقُ تَحْرِيقَ الصَّوَاقِ أَلْهَيْتَ
بِرْعْدٍ وَيَنْقُضُ انْقِضَاصَ الْكَوَاكِبِ
فَسَرْتُ «ألهيت» بمعنى تتابع . والتتابع
إنما يكون معنى لألهبَ بالبناء للفاعل .
يقال ألهبَ الفرسُ : اجتهد في عذوه
وتابع جزيه . ويقال أيضا : ألهبَ البرقُ :
تتابع . وإلهابه : تداركه بحيث لا يكون
بين البرقتين فُرجة . والإلهاب في قول
البحرئى من ألهبه المتعدى ، أي استحثه
وزاد من اشتعاله وضرامه . يشير إلى أن
الرعد يثير الصواعق ويضعف من وقعها .

٦١ - ص ١٨٧ البيت ٢٧ «متقسم الاحشاء» ،

صوابه «متقسم الاحشاء» ، كناية عن
اضطرابه . وهو كقولهم : متقسم القلب ؛
وكان البحرئى أرادَه فلم يمكنه الشعرُ .
ويقال أيضا : أصبح فلان متقسما : أى
مشارك الخواطر بالهموم . وقد تقسمته
الهموم . انظر أساس البلاغة (قسم) .

٦٢ - ص ١٨٧ البيت ٢٩ :

ثُكِّلَتْكَ كَافِرَةٌ أَنْتَ بِكَ فَجْرَةٌ
إِلَّا اجْتَنَبْتَ الْعَارِضَ الْمَجْنُوبَا
وصوابه «أنت بك فجرة» أى عن
سبيل الفجور . ينعت أم هذا الرجل بالفجور .
كما أن «إلا» صوابها «ألا» بالفتح ، أى
هَلَا . وهى للتضييض مثلها . و «ألا»
هذه تخني على كثير من الأدباء مع كثرة
استعمالها في التصوص القديمة بمعنى
التضييض . أما «إلا» الاستثنائية الواقعة
في نحو هذا الأسلوب فلنما ترد بعد أفعال
القسم الطلبى والاستعطافى ، نحو أقسمت
عليك إلا ما فعلت كذا ، ونشدتك الله ،
وعمرتك الله . ومنه قول الأخوص :

عَمَرْتُكَ اللَّهُ إِلَّا مَا ذَكَرْتُ لَنَا

هل كنتِ جارتنا أيام ذى سلم
فالقول قبلها في صورة الموجب وهو منق
في المعنى ، والمعنى : ما أسألك إلا كذا ، فهو
من قبيل الاستثناء المفرغ . انظر الخزانة
١ : ٢٣ بولاق . وفيها أيضا أن الفارسي

كان يضيض. «إلا» في بيت الأحوص
بالفتح ، يجعلها للتحضيض . فهذا هذا .
٦٣ - ص ١٩٢ البيت ٢٣ :

فماذا يَفْرُ الحائنينَ وقد رأوا
ضرائب ذلك المشرقي المجرَّبِ
فَسر «الحائنين» بأنَّه الأحق . ولا بأس
به ، والأوفق أن يفسر بالهالك ، فهو لاه
الأعداء هلكي لا جرم ، ما دام سيف المملوح
مصلتا فوق رقابهم . وفي أمثالهم : «أتنتك
بحائني رجلاه» . والحَيِّن : الهالك . وأنشد :
وما كان إلا الحين يوم لقائنا

وقطعُ جليلٍ حبلا من حبالكا
وكان البحري ينظر بعينٍ إلى قول
الحارث بن حلزة :
وفعلنا بهم كما علم الله

هُ وما إنَّ للحائنين دماء
قال ابن الأنباري : «معناه من عصى
فقد حان أجله» ، وذلك أنه يحيى يُغير
فيخاطر بنفسه ، وإذا قتل فليس له من
يطلب بدمه .

وفسرت «الضرائب» بأنَّها جمع الضريبة ،
وهي حد السيف ، وليس هذا مراداً ايضاً ،
فإنه يحذِّرهم ما حاق بأمثالهم من تناوله
سيفه بالضرب . فالضريبة : المضروب
بالسيف ، ومنه قول جرير في ديوانه ٢٩١ :

فإذا هزرت قطعت كلَّ ضريبةٍ
ومضيت لا طبعاً ولا مبهوراً
وقبله ما قال طرفة :

أخى ثقة لا ينثنى عن ضريبةٍ
إذا قيل مهلاً قال حازمه قد
وجاء في ديوان البحري نفسه ص ٢٠١
وكننت متى تجمع يميناك تهتك الـ
ضريبة أولاً ثبتي للسيف مضرباً
وفي ص ٢٢٣ :

ولم يُلَفَ عضو منه إلا ضريبة
لأبيض مأثور تهاب مضاربه
هذا بعض ما عن لي من تصحيح لما وقع
من سهو في المائة الثانية من صفحات
البحري ، «رجل» من لا يسهر . وقد اقتضتني
دقة المحرر والبحري أن أبسط القول في
ذلك بسطاً ، ليشارك معي القارئ في تصويب
الصواب وتعزيزه .

وقبلي تصحيح لبعض أخطاء الطبع :
ص ١٠١ البيت ٢٧ «الثرثار» ، صوابها
«الثرثار» .

ص ١٠٥ الحاشية (١٥) «خفيف الهزة» ،
هي «خفف الهزة» .

ص ١١١ البيت ٣٢ «تأنيته» ، هي
«تأنيته» .

ص ١١٢ البيت الأول «سكنت» ، هي
«سكنت» .

ص ١١٢ الحاشية (١) «التريا» ، هي
«التريا» .

ص ١١٤ البيت ١٩ «حق» ، هي «حق» .
ص ١١٨ البيت ٦ «والكتب» ، هي «والكتب»
بالتاء .

ص ١٢٧ في مقدمة القصيدة «أحد أبنتها»
هي «أحد أبياتها» .

ص ١٣٦ البيت ١٦ «وَأَرُسَ العَيْن» ، هي
«وَأَرُسَ العَيْن» .

ص ١٣٨ الحاشية (٣٥) «موهبا» ، هي
«موهبا» .

ص ١٥٢ البيت ٢٦ «الوداع» ، هي «الوداع»
ص ١٥٥ البيت ١٤ «أنظر» ، هي «أنظر» .
ص ١٥٧ البيت ٥ «جَمَّ» ، هي «جَمَّ» .
ص ١٦٠ الحاشية (٢٥) «بن أود» ، هي
«بن أود» .

ص ١٧١ البيت ٢٣ «مُنْكَرٌ يَذْعُ» ، هي
«مُنْكَرٌ يَذْعُ» .

للقند بقة



المكتبة الحرية



د. طه العجاوي الحياة الأدبية في ليبيا الشعر

جامعة الدول العربية - مطبوعات المعهد العالي للدراسات العربية
منذ إنشاء معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة
الدول العربية وهو يتم بدراسة الحياة الأدبية الحديثة في
البلاد العربية وبهيئة للأساتذة المعاصرين فرصة الفوضى في
مبادئ جديدة لم تدريس من قبل ، كما أنه يشجع طلابه على
ارتدادها في رسائلهم التي يتقدمون بها إلى المعهد قبل النشر ،
وبهذه الوسيلة طرقت المكتبة العربية ببحوث جديدة من الشعر
والنثر بظنونه المختلفة في مصر ولبنان وسورية وفلسطين والأردن
والسودان والجزيرة العربية والعراق وتونس والقرن .

وهذا الكتاب الذي أقمته للقرن العربي هو أحد ما طرقت
به المكتبة العربية من بحوث في الأدب العربي الحديث يتناول
فيه مؤلفه الشعر في ليبيا . والنصف من الحياة الأدبية في
شمال إفريقيا عثرت بعيدة عن أفلام الباحثين أما طويلا ونوس
من كتب منها لثمة الوسائل التي تعين الباحث في الكتابة ، إذ
كان الاستعمار يربط بالثقافة العربية واللغة نفسها ، لا ينفذ
من هدم لغواتها وعن قطع صلات الشعب العربي في تلك الأقطار
بأصوله القومية .

وعلى الرغم من أن الاستعمار الإيطالي كان مغاليا في تشديد
قيمتها على ليبيا شأن الاستعمار الفرنسي في المغرب والجزائر
وتونس ، إلا أن ليبيا كانت أسعد حظا من تلك الأقطار بسبب
قيام الدعوة السنوسية فيها . ولهذا لم يجاوز المؤلف الحقيقة
حين جعل التاريخ الأدبي لليبيا مرتبطا بتاريخ الحركة السنوسية
نفسها ، ليس هذا فحسب ، بل جعل قيام الدعوة السنوسية
مبدأ تاريخها الحديث ومبدأ الحياة الأدبية فيها وقسمه إلى
مراحل ثلاث : الأولى منذ قيام الدعوة السنوسية حتى الغزو
إيطالي ، والثانية فترة الاستعمار الإيطالي ، والثالثة فترة ما
بعد الاستعمار الإيطالي .

وكان من الطبيعي أن يتحدث المؤلف عن ظروف نشأة الدعوة
السنوسية حين دبت اليقظة في الشعوب الإسلامية جميعا
فتجاوز القرن التاسع عشر بأصداء الدعوة الملحة إلى نفث فيار
للك سنة الطويلة التي رأت على العالم الإسلامي ، فكانت
دعوات جمال الدين الأفغاني ، ورفاعة الطهطاوي ، ومحمد بن علي
السنوسي ، وغير الدين السنوسي ، وعبد القادر الجزائري ،
والسيد أحمد خان ، تميرا من هذه اليقظة . ويرجع الباحث
أهم أسباب هذه اليقظة إلى الحملة الفرنسية على مصر ، لا لأنها
جلبت معها طائفة من العلماء يحنون ويتبنون ويسجلون نتائج
أبحاثهم ، ولا لأنها ألزمت بإساليب هؤلاء العلماء دعوى المسلمين
ولا لأنها فتحت لهم سبيل الاتصال بأوروبا ، ولكن لأنها انتهت إلى

الغفل وأصبح للمسلمين الغفر الذي أدركوا به ذلهم وحققوا
شخصيتهم ، وهذه الانتفاضة تؤكد ما سبق أن ذهب إليه الأستاذ
ساطع الحمري الذي سخر من جعل الحملة الفرنسية سبب
التهمة الحديثة قائلا أنها تشبه دعوى الديك الذي يتوهم أن
الصباح إنما ينبثق يصاحبه .

وكان لا بد للباحث أن يجدنا عن نشأة الدعوة السنوسية
وعن شخصية صاحبها فيواكبها ويواكبها ، ويتعمق أصولها ويحلل
تعاليمها ، ولكنه لم يفعل في خلال ذلك كله الاهتمام بالآثار
التي أحدثت الدعوة السنوسية في الحياة الفكرية في ليبيا .
ولم تكن في ليبيا في خلال المرحلة الأدبية الأولى بيئة علمية
واحدة ، ولكن كانت هناك عدة بيئات متنافرة والاتجاهات ،
فهناك الزوايا التي أنشأها السنوسية وقد انتشرت انتشارا
هائلا وأصبحت مراكز دينية وثقافية عظيمة الأهمية والآثر ،
وهناك أيضا الطوائف التي تنعقد في المساجد ، ثم المدارس
الوظيفية التي أنشئت في العهد التركي وكانت تشجع على نشر
الثقافة التركية ، وأخيرا هناك المدارس التي أنشأها الإيطاليون
تهديا لما كانوا يبيتون عليه الغزو في تلك البلاد .

وفي هذه البيئات كلها كانت هناك انتفاضات شعرية متنافرة
في قيمتها الفنية وأهميتها التاريخية . وقد اهتم المؤلف
بالبحث عن نهضة الشعر في بيئة الزوايا السنوسية فإبان
بوضوح أن السيد محمد بن علي كان يشجع الشعر وكان يقول
أيضا ، وكان ابنه السيد محمد المهدي يهتد به ويؤلفه . وقد
ظهر في هذه البيئة طائفة من الشعراء لا نكاد نعرف غير أسمائهم
ولم يكونوا جميعا من أصل ليبى ، ولكنهم على أي حال كانوا
يمتدحون بشاعرهم الحركة السنوسية التي عاشوا في ظلها .
وقد جمعت طائفة من شعراء الشعراء السنوسيين في مجموعة
سسمى (سيرة الإخوان) كانت كل زاوية تحفظ بنسختها منها ،
ولكنها فقدت فيما بعد في أثناء الصراع مع الاستعمار الإيطالي ،
ولم يبق منها غير مقاطع يسيرة أورد منها المؤلف بعضي الشعراء
لتأنيق القارئ في شرفاء السنوسية وأماهم ، ولأحمد
الطائي ، ولعبد الرحيم المغرب ، وإبي سيف مغرب البرمعي
الذي يعتبر شاعر الحفرة السنوسية .

ثم تحدث المؤلف بعد ذلك عن مرحلة التوافق والانتقال من
مسألة الدعوة إلى معارضة الاستعمار بقوة السلاح .

والحقيقة أن المؤلف اهتم في هذا الجزء من كتابه بموضوع
الشعر نفسه ومدى تشبیه مع الدعوة السنوسية ولكنه لم يخل
لنا عناصره الفنية ولم يرد إلى النتج الشعرى العام الذي
كان سائدا وتلك في جميع الأقطار العربية من اسراف في
استخدام المصنعات الأدبية التي افراقت في لغاتى وتوليد
الصور ، والتي أشارت عابرة في تحليل أبيات بعض شعراء
هذه الفترة ، فهدد يعاقب على الحياة الأدبية في هذه المرحلة
بصورة عامة فيقول أن الشعر السنوسي كانت له معاني واتجاهاته
المتشعبة من البيئة التي نشأ فيها والروح التي كان يعبر عنها ،
ولكن التي قامت السنوسية عليها . ومع هذا فإننا نرى شعر
بالصق في كثير منه ، ولعله بهذا يختلف إلى حد ما عن كثير
من الشعر العربي عامة في هذه المرحلة ، وهو الشعر الذي كان
تقليدا مضحا وصناعة خالصة ، وتقليدا للصور والألفاظ ،
ومحاولة محاكاة النتاج الشعرى القديمة . وإذا كان هذا
الشعر يختلف عن الشعر المعاصر له في تغييره عن أسلوب التمثل
الرفيع فانه بعد هذا يعبر على في كثير من صفاته بأسلوبه
كالأخذ ببعض صور الصناعة الخفية من جناس وقيلاب ، وفي
استعمال بعض المميزات والمجازات الطرقة المألوفة . وهذا
التعلق على درجة كبيرة من الأمية ، ولكنه يحتاج إلى توسع
والى تفصيل دقيق يطلع القارئ على الفرق بين الشعر الليبي
والشعر العربي المعاصر له في الأقطار العربية الأخرى من الناحية
الوضعية ، والاتفاق الواقع بينهما في ناحية الأسلوب
والقيمة .

وعما كان ينفي الوطوف عنده أيضا الشعر النسيبي .. فقد ذكر المؤلف أنه كان غالبا على هذه المرحلة من الحياة الأدبية في ليبيا ، بقوله شعراء البادية يلهجهم بصورهم في حسانهم ويسجلون به أيامهم والحروب التي تقع بين قبائلهم .. فهو أن المؤلف من هذا اللون من الشعر لسجل للحياة الأدبية في ليبيا وجها آخر كان ينفي العناية به .

وتحدث المؤلف بعد ذلك عن الشعراء في خارج الزوايا السنوسية فاهتم بآين ذكرى الذي يعتبرونه شاعر ليبيا الأول باعتبار أنه أول شاعر ترك ديوانا مطبوعا تناولته القراء . ودوياته فاهم على القول لا لأنه من أصحاب الهوى ، ولكن لأنه موضوع تجلي فيه برامته في خلق الصور وتوليد القامات واستخدام فنون الديدع . وآين ذكرى هذا يمثل شعراء طرابلس ، أما شعراء برقة فاهمهم عبد السلام أبو هديمة الذي يجري في شعره أيضا على النمط التقليدي القائم على الصنعة .

ويتنقل المؤلف آل الحديث عن المرحلة الثانية في الحياة الأدبية في ليبيا بعد أن استقر حديثه عن المرحلة الأولى نصف الكتاب تقريبا إلى الشعر للحديث عن نشأة فكرة السنوسية وتاريخها في الحياة الثقافية في ليبيا . ولكن كان ينبغي لتعقيق التوازن بين المرحلتين الثلاث .

على الرغم من أنه مصدر المرحلتين الثانية والثالثة أكثر وفرة بصورة ظاهرة ، وتبدأ المرحلة الثانية بالقرن الإطالي عام ١٩١١ وفرضي الاستعمار الإيطالي سيطرته على ليبيا . وقد أراد هذا الاستعمار في ظل الحكم الفاتحستي نحو كل مجال التشخصية الليبية متغاضا لذلك شتى الطرق . وهذه الأمانة نفسها كان ينهجها الاستعمار الفرنسي في دول الشمال الأفرى الأخرى . وكان من بين الحملات التي اهتمت بتسجيل الحياة الأدبية في هذه الفترة مجلة ليبيا الصادرة التي كان يرأس تحريرها عمر الميحي ، وكانت هذه المجلة أداة في يد المستعمر ، بوجهها كيف يشاء ، وبيت فيها سموم دعائياته . ولكن رنس امحرير كان يقاوم التغليب بوسائل غير ظاهرة ، فكانه يقصر صبرا انعام ليبيا شعرها وأديانها ليثبت في نفوس الناس الاعتزاز بالإقليم وقومهم وبهذا سجل لنا صورة من النشاط الأدبي في هذه المرحلة القصصية التي كان الشاعر هو أو الأديب عامة بين أمرين : أما أن يتعلق السلطات الاستعمارية بقول الشعر في تمجيدها والاتفاقة بها ، وأما أن يسكت سكوت المهي الماحز حتى لا يعرف عنه أنه شاعر أو أديب ، وهذا من أهم العوامل التي أضحت الحياة الأدبية في هذه المرحلة . وكان شعر الفصحى في البادية لا يزال مرتبطا بالزوايا السنوسية وليس له جمهوره يتجه اليه ويتجاوب معه إلا أصحاب هذه الزوايا . وقد انتهى امر الزوايا وتحولت إلى أدوات ليد العرب وتبهر الجهاد فلم يعد لذلك شأن مكان فيها ، وألما كان الأمر في التمييز عن روح الجهاد وشعار العداوة التي تستغرق الشعب الليبي في البادية للشعر الشعبي ، وكان هذا الشعر كليا بفضاء هذه العجاجة والتجاوب مع هذا الفضاء ، وقد بقيت من هذا الشعر مجموعة لا بأس بها مدونة في أعداد مجلة الفجر الليبي التي كان يصددها في بنغازي عام ١٩٤٧ صالح بويصري ، ولكن المؤلف مع ذلك لم يورد لنا منها شيئا ، على الرغم من أهميتها البالغة في التمييز عن روح الثورة على الاستعمار في نفوس الشعب الليبي . ولعل أهم شعراء هذه الفترة رفيق المهدي وأحمد الشارف . أما رفيق فهد كان الشعر في عهد سلطا فويا يشعره في وجه المستعمر ، وقد أورد له المؤلف قصيدتين : الأولى في مهاجمة « الحزب الدستوري العربي » وهو أداة للاستعمار ، والثانية في مهاجمة جبهة « برقة برقة » وهي أيضا من أدوات الاستعمار ، والواقع أن « رفيق » يمثل انطلاقة الشعر العربي في ليبيا ، وخاصة في هذه المرحلة من الحياة الأدبية فيها . أما أحمد الشارف فكان يمثل إلى الصفة ويؤثر السلامة ويأخذ الامود ماعلا فريا لا ينفذ بخله ولا

يغالب التيار المتدفع ، وكان منهجه في الشعر يقوم على الصلابة والسهولة ، فهو شعر الطبع الطبع واليدوية العاطفية . ثم ذكر المؤلف أسماء بعض الشعراء الآخرين في هذه المرحلة مثل أحمد قنابة ومحمد الهفاري وعبد الله الشبيبي وغيرهم . ولكنه لم يذكر لنا شيئا من شعرهم لأنه لم يقصد في دراسته إلى الاستقصاء . ومن هنا يستلزم المؤلف للحديث عن المرحلة الثالثة وهي التي أتت ذوال الاستعمار الإيطالي ، وقد جعل « رفيق » شاعر هذه المرحلة أيضا ، لأن شعره كان تعبيرا عن الوطنية الليبية التي كانت تليقوت في أهداف ثلاثة : الاستقلال والوحدة واتحاد ليبيا جزاءا من الأمة العربية . وقد قسم المؤلف هذه المرحلة إلى قسمين : الأولى يضم الشعراء المغفرمين ، والثاني الشعراء الشباب ، وهم ينقسمون بدورهم إلى ثلاث فئات : شعراء تكونوا في المهجر ، وشعراء عاصميون نشأوا في ليبيا وكولوا أنفسهم بأنفسهم ، وشعراء نشأوا في المدارس الإيطالية . ويمثل النوع الأول حسن الأحالي الذي هاجر في مصر واستقر فيها ، أما النوع الثاني فيمثل إبراهيم أوسطي الذي إلى أن يوقع شعورا بعدم استقلاله بالسياسة ، واستقال من وظيفته التي كانت تمثل مورد رزقه الوحيد ، فبالا آياته المشهورة : قبل صتا ، نلت ، لست بيت ، أما الصمت ميرة للصباح لا أطيق السكرت مدام فلي حافسا واللسان يروى مرادى أما الجليل المفسر يفسر أيضا كان : في الربى ، في الزوايا ذلك دأبى مدى الحياة وأنى لأبال بما تبي ، المصدرا لآذن الانفاس مما أهدمت تمنع الطير لئلا الإشهاد أما الرق والميشة والسكر ت جميعا بأمر رب المصباح أما الفتنة الشاذلة فهم الشبان الذين ولعوا في أثناء الاستعمار الإيطالي مثل بشير العري ، حسين الفاك ، وكل صدى فيه القادر . وصالح الشنلة .

وفي رأى المؤلف أن رفيق المهدي (توفي عام ١٩٦١) وهو يمثل المغفرمين ، وأن الشبان ينضمون على صدى عبد القادر الذي لا يزال يمشو بشتاده . وقد أصدر عام ١٩٥٧ ديوانه « أحلام وروية » . وشعره يرد في قوة وأمانة أصدا التجديد التي جملت تقوى نفسها على الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان في أول أمره متأثرا بتجديد شعر المهجر ، ولكنه لم يلق عند هذا الحد ، وبقى في التجديد حتى أنه لم يخرج عن أن يصطنع الشعر المرسل .

وهذه الإنفاعة إلى الناعية الفنية في أسلوب شعر على صدى عبد القادر والتجاهه ، كما نتظر من المؤلف الإضافة فيها لأن التجديد الذي أحدثه شعر المهجر كانت له أصدا قوية في أنحاء العالم العربي ، ولاشعر شعراء كثيرين في مصر والشام وتونس وغيرها من الإقطار العربية ينسجون على منوالهم ويترسمون عظامهم . ثم كان التجديد الذي حدث عقب الحرب العالمية الثانية بسبب المؤثرات الغربية أو التثارية التي جملت الشعراء المحدثين ينقسمون بالنسبة للمود الشعرية وفاعته ، وبالنسبة لشكل القصيدة أيضا .. كل هذا كما نتظر من المؤلف الإضافة فيه لتعرف فيما تلقى شعراء ليبيا المحدثون هذه المؤثرات ، وما متازهم واتجاهاته الفكرية ، وماضى تصرفهم من التوائب الشعرية القديمة . ولكن المؤلف فيما يبدو الخلف في كتابه حكة التعريف بالشعر الليبي ورسم الخطوط الرئيسية لتطوره واتجاهاته عند نشأة الدعوة السنوسية حتى الوقت الحاضر ، فيلج في ذلك القاية من فقة التعريف وحقق النتيج للنواحي المجولة في الحياة الأدبية في ليبيا ، وبراعة رسم خطوط هذه الحياة ، ولكننا نرجو أن يتاح لنا في المراجعة الثانية مزيد من التفاصيل التي سبق أن كثرت آل أهمية وجودها والتي لم يصد المؤلف إليها قصدا في هذا الكتاب .

الدكتور

محمد مصطفى همدانة

عبد الرحمن السبازي بحوث في القومية العربية

صدرت في السنوات الخمس الأخيرة عدة بحوث عن القومية العربية - تناول أغلبها معلومات القومية العربية واختلف كتابوها في هذه المعلومات .

فيضم جري على أن هذه المعلومات تجمع بين اللغة والتاريخ والصلات المشتركة والدين والعرف والبيئة الجغرافية والبطني الأخرى رأى استبعاد الدين كى تنصهر الأمة في بوتقة تجميعية واحدة (١) ، وأخل البعض البيئة الجغرافية ، مثل الأستاذ سامح المصري ، وأكده البعض الآخر على قبة المصالح المشتركة ، والمفلس الأستاذ سامح المصري .

ولذا ، هذه الاختلافات ، ولقد اقتصروا البزاز يلقى الانسواء في كتابه « بحوث في القومية العربية » على هذه المعلومات . ولها أو معناها أراء أغلب من كتبوا في هذه الناحية .

ولقد حرص الأستاذ البزاز معلومات القومية في اللغة والتاريخ ، والصلات المناخية والفكرية والانطالية التي تربط بين الشعوب العربية .

أما الأرض أو الجغرافيا الطبيعية لبلاد ، والدين ، والمصالح المشتركة فليست في رايه ركنا من أركان القومية ، وإن كانت عوامل أساسية فعالية في تمكن القومية من تطبيق ذاتها بصورة مبدية وأليات وجودها أليلا كاملا ولكنها ليست أركاناً أساسية بحيث يؤتى انضمامها إلى انضمام القومية ذاتها في ١٤٠

ولقد فاض المؤلف حديثاً في هذه القوميات ، لذلك في وحدة اللغة في القوم الأول والأهم لكل قومية من القوميات ، ولا يختلف أحد في هذا الرأي على ما نلاحظ ، فالرجوع إلى كتاب « القومية دين » لكارلوتون هايز . نجد يقول « في اللغة هي علامة القومية الأليمة . أنها الرابطة بين الجبل الحاضر والجبل الماضي وهي المبررة عن لقائهم واستمرار شعب من الشعوب .

واسطق المؤلف في التحدث عن اللغة حديثاً شاملاً ، فذكر أن اللغة هي مرآة للنفس وللخلق . فلانجليزية بكتلتها العربية ذوات المناطق الواحدة بطسبها في أثر بعض كبير عن الرغبة المنيقة . في الجيش الآلى في اللطلة العظيمة والألانة في صينتها العاطفة تنكس الجبل إلى التنظييم الطويلى المسمى الكامل ، والمبرية المكونة بجملتها من سرشات يده مفضلة على صغر غريب ، تعبر عن الجساف واليأس ، أما العربية فأكتر لغامة وأصل نقا ، وهي تعبر عن الحركة والكتانة الروحية الصيلة الحاجزة التي كُثت بالملاتلات الحياة السامية - ص ١١١ -

لم يرجع المؤلف بعد ذلك على الوحدة التاريخية ، فيقول أن كل الذين يشتركون في ماضى واحد يتشرون به ويغفرون بعاقبه ، ويتشرون إليه ، هم أبناء أمة واحدة .

وإن الذكريات التاريخية ، وبقولات الإيجاد ، حتى الوعية منها تقرب بين نفوس المواطنين ، وتؤلف بين روح الجماهير وتجمعها شناعة مسجبة ، وتخلق بينها نوعاً من القسرية المليونية ، أعظم من آثارها المصلحة ، من أى انضمام حقيقى إلى عنصر من العناصر أو دم من الدماء - ص ٢٢٤

(١) القومية العربية - للدكتور حامد زكى نسيبه ترجمة الأستاذ عبد الطيف شراره الطيبة الثانية في ١٣٤

« الثقافة التاريخية » كما يعتقد في الإس الذى تقوم عليه القوميات ، ولها آثارها في تشكيل أعرافنا وعاداتنا وأدبنا وشرنا ، والحدود الجغرافية الفائرة حيث أرض الحدود تنطوى على الاعتبار المصطفى للأرض الأم ، كتير فينا الذكريات ونهيب بنا إلى الجهد والمثلة ، والمضى السياسى ، والتجارى والاقتصادى والتقالى ، ولانتميز به من أعب وعلمه ولن تنصوى تحت هذه الوحدة التاريخية التي تؤلف بين المختلفين في الدين ، ولهذا كانت الوحدة التاريخية والتقساية الماضية باسجام الكتابين في ركن دكين للقومية العربية .

وبعد هذا ، يتنقل المؤلف إلى وحدة الثقافة - والثقافة هي في هذا لفظ ، مجموعة الأفكار والقيم والمفاهيم التي تعمل في مجموعها على تكوين السمات العامة التي تميز ألسنا من ألسنا ، أو جماعة من جماعة وهي التي تتحدد النواحي الروحية والأدبية من حياة هذه الجماعة ، وليس شك في أن وحدة الثقافة هي دكن دكين ثالث للقومية .

ويجمع الذين تناولوا معلومات القومية العربية لم يختلفوا في هذه المعلومات الثلاثة ، وتذكر منهم الأستاذ ، سامح المصري ، وإبراهيم جمعة ، وفستقن ديق ، ومصطفى الشهاى ، وحامد زكى نسيبه ، وعبد الله الملايلى وعبد الطيف شراره وغيرهم كتيرون ممن تناولوا هذه الناحية .

- ٢ -

ويتنقل المؤلف إلى مناطق حساسة مختلف عليها ، يرى المؤلف أن الأرض - والدين والوحدة الاقتصادية ليست من أركان القومية . وإن كانت من العوامل الأساسية الفعالة فيها ، كما أسلفنا القول ، ولقد فاض حديثاً في هذه الناحية ، فلفند ما يذهب بعض الكتاتيب من أن الطبيعة الجغرافية من أركان القومية كما أثبت مؤلفه الحزب السوري القومى الذى اعتنق بقرية الأرض ، ولقد أصاب المؤلف ، في رأينا ، عين الحقيقة - والتحدث في رايه على أحمث الأثر ، والتاريخ ، والرجوع إلى كتاب « القومية دين » الذى سبق التنويه به نرى مؤلفه كارتون هايز يقول :

« أن القومية لا تحسها الجغرافيا الطبيعية . ولا لكانت لبرسا وللأنا قوميسة واحدة ، فليس الموقع الجغرافى هو محد القومية ، ولكن القومية تأخذ طابعها من القوى الثقافية والتاريخية » .

ولا يبعد المؤلف الدين عن القومية العربية ، ولكنه لا يبعد ركنها من أركانها ، وألسا هو عامل أساسى في تكوينها وتحريرها .

« فالقومية ، كما يقول ، ٦٦ لير الدين ، ولكنها ليست بالضرورة ضد الدين ، والقومية العربية والديانة الإسلامية خاصة بلفلتان في مسائل عديدة جدا ، ويسيران جنبا إلى جنب أشموطاً بيضاء « وفي ص ٦٣ - يقول « أن الاسلام بالنسبة للبر جنيما ، مسلمين وغير مسلمين - جزء أساسى من هفتهم وجزء هام من تاريخهم »

ولقد فند المؤلف بصحى قومية ما يذهب الكتاتيون في هذه الناحية - من أن الدين دكن من أركان القومية .

ومؤلف المؤلف مؤلف وسبك بين من قال بأن الدين دكن ركن من القومية العربية ، ومن أبعد الدين عن القومية من أمثال أبيه فارس ووليف خورى . ومن توسك بين المؤلفين تذكر الدكتور فسقن ديق ، الذى رأى أن القومية « لا يمكن بعالم من الأولاد أن تتلقى الدين الصمصح ، أو لا يست في جوهرها سوى حركة دوحية ترمى إلى بحث قوى الأمة المناخية ،



صبرى موسى حكايات صبرى موسى

ظهر أخيراً المجموعة القصصية الثالثة لصبرى موسى ، وكان قد نشر من قبل مجموعته « القصص » و « حكايات الصنف متر » وقد أطلق على مجموعته الجديدة « حكايات صبرى موسى » (١) وكان الإقبال على القصة لو سبها « نواهد صبرى موسى » . فحكايته رغم أنها اثر الأثر انتشار الصحافة التي لم تعرف إلا حديثاً أنها تلقى مع النادرة بمعناها القديم من عدة جوانب أهمها .

أولاً : من حيث الحجم لاتمدى الحكاية فى التوسيع أربع صفحات وهو حجم قصير نسبياً حتى بالنسبة لتوسيع حجم القصص القصيرة ، وإن كان الحجم وحده لا يحدد النوع الأدبى الذى تنتمى إليه المجموعة ، ولكنه قرينة كما يقول رجال القانون ، تقريباً : الاهتمام بالحوادث والعزلة الخارجية وعدم اعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلى ، حتى الحكايات التى سردت بضمير المتكلم مثل « فاعارة فى المارة » و « الطابيح » والسيدة التى تعجب غير زوجتها « ما تزال تجد فيها الحوادث مرسومة من الخارج ، كقلم شخصياتها مصممة تتلقى ما يحدث لها دون كبير انفعال مما لا يتناسب وما نرى به من تجربة قد يكون الفادرك أكثر انفعالا بها بالرغم من أنه مجرد قارئ . فالأسلوب يكاد يطفح غشوا متحمساً لقواعد التطوير ، على نحو ما كان يرسم معلم الرسامين قبل اختراع الكاميرا . ذلك أن الكاتب تجنب التعمق لانتقالات شخصياته ، فامكن ، وفصل أن يكون مجرد راو محايد لآسان له بالمعالم الداخلى لشخصياته . ونستطيع ان نشئ من هذا الطابع العام عدداً قليلاً من الحكايات مثل حكاية « جرح فى لم الذبابة التى تعكس قصة انتصار ملاكم فى مباراة والصصة التى نرى فيها الأحداث الخارجية كما تكشف لنا عن مشاعر الكائن الداخلى التى تسلمه الى انصاف النعم » .

ثانياً : وجود مفرز تدور حوله النادرة كما فى شكل نقد او سخرية من وضع ما ، وأما فى شكل قصة أخلاقية . فلك أن الكاتب الذى فصل أن يقف محايداً بالنسبة لشخصياته تخلى من هذا الحياء بالنسبة لمضمون حكاياته ، بل حرص على بيان مفزاه . وهو على أية حال - فى أوسع صوره - مفرز اجتماعى ، لا يتجاوز إلى مناقشة المشاكل اليتافىقية التى تهدد الوجود الإنسانى كالزور والمرفس . وإذا تعرضت إحدى القصص مثل هاتين للشككتين فانما تتعرض لهما من حيث علاقتها بالمجتمع .

أخيراً فى حكاية « شيطان مات فى الشارع » نجد أن ما يزعنا ليس هو الموت من حيث هو مشكلة ينهى إليها كل مضمون إنسانى بل من حيث دلالاتها على صرامة الروتين الحكومى وفسادهم يقومون بتبديله بحيث يطمسونه ولا يفسدونه لهم . ولو أن شيطان مات فى بيته لفلدت القصة مفزاهاً . أن ما يزعنا فى القصة هو أن هذا الموت كان من الممكن تفاديه أولاً ببلادة الوطنيين ونسكهم بحريجات تافهة أو عام حدث جليل كالزور ، مع أن كلا منهم يمكن أن يكون فى وضع شعبان فى أية لحظة . وبطمت الكتاب حكاياته يوضع مفزاه بصريح العبارة على لسان أحد شهود الحادث قائلا : « يتنى الواحد لو تحصل له حادثة بالشكل ده .. يروح فيها بلاش .. »

ونجد المؤلف نفسه فى حكاية « عدد نور للصارة ٢٧ » ، فليس مفرز القصة هو تامل الموت الجبائى الذى وقع لعماله الزور من أجل يرفه من بشر الأساتيس ، بل أن مفزاهها قد حده الكاتب بقوله : « وقد استغرق السكان فى مطاردة صاحب البيت لحل مشكلة الأساتيس .. ولم يلتفت أحده منهم إلى .. »

(١) الكتاب النصى - روزاليوسف - القاهرة أكتوبر ١٩٦٣ - ص ٢٦٦

وتعقيد قابليتها الطفلية والنفسية فلا بد للقومية أن وهى حركة روحية من أن تلاقى الدين ، وإن استمد منه القوة والحياء .

ثم ينتقل المؤلف متحدداً عن الوحدة الاقتصادية ، فبرى أنها ليست ركناً من أركان القومية ، وفى ذلك يقول ص ١٦١ :

« فالقومية يمكنها أن تقوم بين أية جماعة من البشر متى وجودها القومى ، وتشترك بلغتها القومية - وبالقيم الروحية التى يحددها التاريخ المشترك دونما حاجة إلى وحدة اقتصادية مادية تربط بين أفراد الجماعة برباطها » .

ثم استذكر يقول : « وليس فى استحيادنا للحياة الاقتصادية من مفومات القومية الأساسية ، ما يدفعنا إلى الاعتقاد أو التسليم بعم أهمية الشؤون الاقتصادية فى حياة الأمم . فالدوافع الاقتصادية مهمة دون أدنى ريب ، ولكن أهميتها تنركز فى تقوية دعام القومية وتأكيد قابليتها لا فى خلقها وإيجادها » .

وفد أكدت كوكبة من الكتاب على أهمية العوامل الاقتصادية من أمثال الأستاذة سقطين زريق وعبد الله الملاح ، ويوسف هيكل ، ووليد خورى ، وحازم ذكى نسيب الذى ذكر فى كتابه « القومية المصرية » أن المصلحة المشتركة عامل من عوامل القومية العربية دون شك وإن اختلف بعض الفكرين عن إدراجها فى عداد مفوماتها .

وعلى هذا التمهيد العلمى سار الأستاذ الزيز فى كتابه القيم محاولاً تلبية مفومات القومية العربية من الألف وتربيع مفاهيمها لدى الجمهور .

- ٣ -

ولم يقف المؤلف عند مفومات القومية العربية ، بل أنه صمى صفحاته كاتراً لبيان الأيديولوجية التى تنطوى عليها القومية العربية المعاصرة ، وبيان خصائصها ، فكر أنها لاير الديمقراطية ، ولا تعيد الفكر الاشتراكي ، وتدين بالاشتراكية . وتعنى الروح التقسيمى المتحرك ، وقد فصل هذه الخصائص تفصيلاً طيباً .



وهو فى بيان هذه الخصائص يثبت أن القومية العربية لا تبلى الوحدة لذاتها ، ولكنها تبلى التقدم السياسى والاجتماعى والفكرى ، وهى فى تقديمها ، لاتتجه عند نظرية عن النظريات ولا تنحصر فى ذاتها ، ولكنها قومية إنسانية متطلعة متقدمة ، تنظر إلى شعوب آسيا وأفريقيا كمتحرر وللتضامن معها ، وتصبو إلى هذا التضامن إقامة سلام عادل يحقق الخير لسكان هذا الكوكب (١)

فالقومية المعاصرة أصبحت فى رأيه ، وذات الصلوة من الفكرين عتيقة ، تنطوى على مبادئ واتجاهات وآراء مستقلة ، وهى تالف بين المبادئ المعاصرة تبلى التحرر والاستقلال ، وتعمل على خير المجتمع العربى وتقدمه ، كما تنشأ التعاون الدولى .



وبعد ، فهذه بعض المسائل التى عالها هذا الكتاب وهى مسائل على جانب كبير من الأهمية ، والكتاب وهو وإن صيغ جله صياغة علمية ، إلا أنه يحصل الدعوة الذكية لاعتلا من شأن القومية العربية ، والاستمالة بها ، لأن مستقبل القومية العربية ، كما يقول ، هو مستقبل الأمة العربية ذاتها .

مصطفى عبد اللطيف السعرتى

(١) ص ٧٢ من الكتاب .

مشكلة الرجل الذي مات ، فقد ذكرت الصحف حين نشرت نيا
الحدث أنه كان يقول أمه وخاتنته وأخته الطليقة عشرة من
الأولاد .

هذان مثالان لكثير من القصص ذات القزى الاجتماعي حين
ولو كانت تتناول مشكلة مثل مشكلة الموت . ولعل الاستثناء
الوحيد لهذا هو قصة « شي . باتل داس رجل » ، فمسله
القصة تعكس كيف تسخر القدر لانتفاخ حياة طفل ، فلهذا تزعم
الناس وإطفاهم في الشرفات لرؤية موكب الرئيس ، تحدثت
مشاهدة في الطريق بين رجلين أحدهما كان يعمل فلة ملكي
بالضوء مما أضطره إلى انزالها على الأرض . في تلك اللحظة
سقط طفل من إحدى الشرفات في فة القش . وهكذا اقتلت
معرفة بين رجلين حياة طفل ، وهكذا تولد الخير من الشر .
هذان معانها بالقزى المتنازلي .

راما : اختتام معظم الحكايات بلغة ذكية غالبا ما يحدث على
انسماع يوشوها شي . من أشغال ، وهي كانتكته بقولها قاتلة
بوجه جاد ليعلمنا نحن الذين نسمعك .

في قصة « رسمية سياني دور » نقرأ من جهة المرأة التي
وجودها بلا راس ، وكيف انتهت الشبهات إلى أبي رسمية لانه
اقسم ان يقتلها لسوء سلوكها ، وعندما سألته رجال الباحث عن
ابنته قال انها هاربة منذ ثلاثة أسابيع « لكن حاتهرب حين »
سبيرا تقع برصه وألفه فيها اليمين . « ونشر انه مجسود
لتفصيل من الولد ، لكن خبير السمات يقرر ان بصمات
الوجه لا تضاهي بصمات رسمية الموجودة في أوراقها الرسمية
وتنتهي القصة بهذه الجمل القصيرة التائية « اللز مسود
إلى اللام من جديد . شخصية القليلة المجهولة . لأزال المجهولة
مجرد اختلاف في البصمات » . رسمية دورك ما يات بعد
هذه نهاية فيها منصر للملاحة وفيها اللوحة الذكية وفيها الإيجاز
البلغي .

وفي قصة « سبعة صاغ ونص » النصص إلى النهاية مفهري
القصة ، وهو ان العمل فير الاخلاقي قد تزيّن في ثوب العمل
الاخلاقي ، قد يكون مفسوخا . فالوالد سهر يعرف ان اولده
ابراهيم قد سدم بمرية الجواز التي يؤولها أحد لثارة لم اقل
بعرته هاريا دون ان يتعرف عليه أحد . ابراهيم كان قد وعد
سعد ان يعطيه مئرة فروش ثمنا لسكوته لكنه لم يبعه الا رمها
فذهب سعد إلى ابن القليل غالا : أهو فات لثاية دولت عشر
تيام . . والوالد ابراهيم مش راضي بعيني السبعة صاغ ونص
إلى فاصلين . . قلت أدور عليك والقول لك شأن مسعري
يرباح .

اما قصة « الشاعر سرق ترابيزة وكوسيين » فهي تذكرنا
بالتأدية العربية القديمة بما تضمنته من شعر في نهايتها . ان
يظننا أولا لشخص معروف هو الشاعر فؤاد قامود ، وهو يوجر
غرفة في إحدى الشقق بإحدى المباني ، والقصة تعكس كيف
تعدت صاحبة العمارة تهمة السرقة للشاعر لانه احتل أحدتي
غرفة الخالية بالشفقة . بدلا من غرقت . بدون رفقتها . ولا
تهتم الحكاية في نهايتها بفرطه . فصول القاري . فيها آثت اليه
علاقة الشاعر بصاحبة العمارة ، بل تنتهي بابيات جميلة من
زجل الشاعر يحكي فيها قصته لأبناشي القسم حين استنداه
للتحقيق .

للك هي التشابه العامة بين حكايات مسعري موسى وأديب
والنص صبري موسى بل يفت عند حدود التادية بصنعها
القديم بل كانت له الإضافات أهمها :

أولا : اختار عناوين فيها لون من الإلانة اقرب إلى الإلانة
الصحية لانه تعتمد أساسا على الفرية ، وتكفي أن نقرأ على
عناوين : الإندى فسك على الحصان ، الرجل الفئان أكسل
عقله ، إلى يافه حلك سر ، جرح في لم الدبابية (ويضع ان
الدبابية ليست الا وزن من وزن رابعة الملكمة) . . وهكذا حتى
عناوين التادية الأخيرة : السيدة التي . . الرجل الذي لم . .

ثانيا : ان الحدث في بعض الحكايات يسلم لحدث أخسر ،
والكاف يسبق هذه السلسلة من الأحداث وهي تترك الأخرى
المعلقة مبيها كيف ان وقوع كل منها قد ترتب على وقوع الآخر
وهذا التسبق ليس بطريقة واحدة ، أحيانا تبدأ مع بالحدث الأول
فالتالي وأحيانا يحدث المكس منعا يكشف لنا الكاتب عن
الحدث التالي لم يسترجع معنا ما سبقه من أحداث . فالحكاية
الأولى « الإندى فسك على الحصان » تبدأ بقصة بيد الحديد
الفتى جبر الذي تشاجر مع زوجته حتى أنها أصرت ان القصب
عند لها . ذلك لانه استخسمت الصلصة المحفوظة في إمداد
الطعام بطلا من الطعام لانها لم تجدها في السوق ، لم تسترجع
مأولع قبل ذلك بالنتي عشرة ساعة في سوق الخضار بروفي
الفرج ، فقد وصلت كل غريات الخضار ماعدا خضار القناطر
الخيرية الذي يعمل الطعام . لم تعود فسترجع ماحسنت
للغريات التي تعمل خضار القناطر الخيرية التي نحرها في
الليل ، فساقطوها كانوا غرابين في النوم لأن الغراب إلى تقوده
سرف وحدها الطريق ، لكن مجموعة من العائشين أرادوا ان يدخلوا
الجهة على قلب المرأة التي تصعبهم فتقدم أحدهم من الحصان
الذي يقود القربة الأولى وإذارة في الاتجاه المكسي فاطشها
الحصان ودار ودارت وداره بقية الغريات تعود من حيث أتت .
وعن طريق هذا الشكل من السرد استطاع الكاتب ان يقول
من هزل مجموعة من العائشين لم ينته بمجرد أروسة زلهم ،
بل انه ترك القارئ لم تظفر لهم حل بال وما كان لاحد ان يربط
بين هذه المجموعة من الأحداث الا نظرة الفنان وربشته ، وما
يهدف اليه من التعبير من هذه القصة .

ثالثا وأخيرا : سرعة تتابع الحوادث يعبر من ذلك تتابع الجمل
الصغيرة وتزامم منقسمته من أحداث . فمسعري موسى يكتب
في أروسة أسطر ما يكتب قصصي آخر في عشرات إلى ربما مئات
الصفحات ، وخير مثال لذلك نهاية حكاية « طويل مسعري
عالماني » ، فسببت ذلك عندما جاء أسم القويومي على لسان
زوجها ، فطفت شبيبها وفبرته لم على وجهه . . من الرجل لان
زوجته غرته على وجهه في مطه امام انشي ، فحسب سكين
الجند ولطمتها في صدرها ، وقد ماتت زكية قبل لتفكسا إلى
أكتشفي . فذهب هاشم إلى السجن . ورت القويومي ليلته
بدون شقيقة .

لذلك قلنا نصي أحيانا في الحكاية ليست الا ديورناتافانيا
لصبر مسعري ، لكن نصي ما نجد في حكاية « الطيار وزوجته التي
تخرج كل يوم » ، فهي نهايتها نقرأ خبرا نشره الصحافي اليومية
يقول : شرطة العادي تغلق طرفة من الموت ، والنداء العباديها
بالحيال وكوي جسدها بانوا وحسبها في غرفة مظلمة لانها
طلبت منه ان تزود جندتها ترى أنها . ان هذا الطير هو نهاية
القصة ، لكنه كان بدايتها بالنسبة للكاتب . فكما يسمى الصحفي
وراء هذا الطير ليصطل على ديورناتاف من هذه الشخصيات
وطريقة حياتهم وكيف انتهى بهم الأمر إلى هذه الجريمة ، فان
طبيعة الفنان قد سمحت بعوده لتكتشف عالم هذه الشخصيات
وتقدم ديورناتاف فيها : وراء هذا الطير الصحفي .

ان الحكاية الواحدة من حكايات صبري موسى قد لا تعكس
أروها في ذاكرة القارئ او لخصيته وذلك بسبب شكلها الفني
الذي يولي اهتمامه الأكبر للتحريك الخارجية ، فلاك هذا
ولا وقت لتعريف على الشخصيات كما تعرف على جبرانشا
زمننا لانسانم بعده ، بل هو مجرد لقاء عارض سريع قد
لا تلتكر منه شيئا اذا استمعتنا لشهادة ما . لكن الحكايات
في مجموعتها تترك بذاكرنا أروها ، فهي يتابعها السريع واحدة بعد
الأخرى تنطوي صورة من طبيعة الحياة في غاصه من عوام
علنا في النصف الثاني من القرن العشرين . ولعل هذا
الأسلوب السريع في الانتقال من حركة إلى أخرى ومن حكاية
إلى أخرى ليس الا انعكاسا لأسلوب الحياة في مثل هذه
العاصمة .

يوسف التشاروني

التي يقدمها قصص بلادهم . فالفرد رأى « عهد العلاقات الخارجية » أن مهمته في تعريف الشعب الألماني بالشعوب الأخرى يجب أن تتم بصورة واسعة متكاملة وإذا كانت العلاقات التي تتم بطريقة رسمية تعلق شيئا من مهمته ، فانها تكاد تتم بعيدا عن الشعب الألماني . وإذا كان لابد للشعب الألماني من أن يساهم إيجابيا في هذه العلاقات ، فانها يكون هذا من طريق قدرته مثل هذه القصص الواقعية التي تنبع من صميم الشعب ويكتبها كتاب عاشوا برؤسهم وكيانهم في واقع هذا الشعب . ولذلك فإن مثل هذا العمل من شأنه أن يحقق هذا أكبر من تلك الأعمال التي يقوم بها المتخصصون في بحث الأحوال الاجتماعية والفكرية عند الشعوب المختلفة .

ثم ذكر « هيرمان زيوك » كيف أن الأدب المصري الحديث في بداية نهضته كان متأثرا إلى حد كبير بالأدب الغربي ، ولكنه بعد قيام الثورات المصرية المختلفة التي كانت تهدف إلى التحرر من سيطرة الأجانب ، وأرسله فواعد اجتماعية وفكرية جديدة في المجتمع المصري ، حيث بدأ الإحساس القوي بالقوموية المصرية . وقد دفع هذا إلى استغلال الأدب المصري ، فأصبح بذلك له طابع مصري صميم .

والكتاب يحتوي على أكثر من ثلاثين قصة قصيرة ترسم صورا متنوعة لأحوال الطبقة الفقيرة والمتوسطة التي عاشت زمننا طويلا تحت سيطرة الطبقة الإقطاعية المسيطرة ، وما تزال تاراجح بين ماضي متيق سيطرت فيه التقاليد والتوقعات ، وحاضر يهدف إلى أن ينتزعهم من فقرهم ومن جهلهم . ولما كانت الحياة في مصر تتسم بالتناقض البالغ ، فقد حرص الكاتب على إبراز هذا التناقض في خلال مختارات هذه القصص . فبعضها يصور حياة الصعيد التي ما تزال طارقة في تقاليد بالية تسيطر على قول الناس وتصرفاتهم (قصة الثائر إحصان عبد القدوس) وبعضها يصور حياة مصر الباطنية الذي سيظل فيه قسما وصلوا إلى السلطة بالفضاح والرشوة ، لا بالكفاءة والفكرية . فكانت النتيجة أن أصبح المجتمع كله يعيش في خداع وزيف (حكاية خالة سلام بلاش ليعود ليعود) . وبعضها يصور حياة قسما يعيشون في الظلام فاقين بأن يسكبوا زهمهم يوما يسوم ، وكثيرا ما يهددهم التفكير في حياتهم التي يعيشونها بلا ضمان مادي ، ولستكم يصفون بانفسهم في لغز الحداثة ، حتى إذا ما تهددهم بالمخرج عن الكسب ، فاصابوا في شرها من مجهولين كما عاشوا مجهولين . (باب الدواغ ليحيى حلي) . فكمسا أن يعطي هذه القصص تصور حيا من أجل الربيع الواعدة . هؤلاء الذين عاشوا أحوالا طويلة تحت سيطرة أصحاب الأرض ، وهم مع ذلك لم يتغير ملامح حياتهم ، ولم يفلحوا شهانتهم وكرمهم (الحبة لمحمد البليوي) .

على أن مصدر هذا الكتاب لم ينس أن يختار من بين القصص ما يمكن أن يكون مرصعا بقصص اشتراكية عصرنا الحاضر . وهذه « العربات الشاذين » لإحصان عبد القدوس تشير إلى ذلك . فقد تعود بعد الارتباك أن يعيى الليلة الأولى من شهر رمضان في كل عام ، وذلك بأن يدفع اللبائخ ويستمع الشاذين الذين انقلبو من حي السبعة زينايت مسكنا لهم . وفي إحدى هذه الليالي ذبح الثرى اللبائخ وأعد كل شيء وانتظر قدوم الشاذين . ولكن أحدا منهم لم يحضر . ففرس في استدعائهم ولكن الشاذين كانوا قد اجتمعوا وأصرروا على عدم الذهاب إلى الثرى ، إلا إذا وعد أن يقدم لكل منهم عشرة قروش فسلما من أظلمهم وانفكث الثرى لثل هذا الإصرار من قبل الشاذين الذين لم يكنهم ما خلفه في أصداء هذا الظلم . ولكن الثرى الذي كان قد أعد كل شيء ، لم يسمه أمام أصرار الشاذين إلا أن يرخص لهم ، ويؤرخ من ماله الكثير ، هذه القصة الأليمة على كل منهم .

أما حكاية « جريمة الانتحار » لتجيب معطوف لفي تصوير خيانة المجتمع الزراع على حقوق العمال . فقد حيدت أن فقد عامل لزمه أثناء العمل لفردته صاحب المصنع إلا أن يعد



الكتبة
أخربيا

هيرمان زيوك

مصري قصص مشاهير كتابها المعاصر

Der Tod des Wasserträgers
Ägypten in Erzählungen seiner besten
zeitgenössischen Autoren
Auswahl Und Redaktion : Herman Ziouk
Horst Erdman Verlag

هذا الكتاب يعد ولا شك خطوة في نشر ألبنا المعاصر في العالم الغربي وبخاصة في ألمانيا . ذلك أن معظم المستشرقين في هذا البلد لا يعرفون إلا بالأدب العربي الكلاسيكي ، وهم لذلك يقتصرين على دراساته في المسام الفشت الشرفية بجامعةهم ولا يكتفون يعرفون من أسماء كتاب الأدب الحديث سوى هؤلاء الذين ذاع صيتهم خارج مصر أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ومع ذلك لهم لا يعرفون أبديهم حق المعرفة .

ولكن « عهد العلاقات الخارجية » الذي انشأه في « منتجرات » رأى ضرورة إصدار سلسلة من الكتب تحت عنوان « التناقل الروحي » ، تتضمن نماذج من الأدب الحديثة في جميع أنحاء العالم . وقد عهد إلى « هيرمان زيوك » إصدار الجزء الرابع من هذه المجموعة الذي يحتوي على نماذج من القصص المصرية الحديثة .

ويتضمن العمل في هذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام القسم الأول ويحتوي على مقدمة مسبقة من المؤلف إلى القسود مثل هذا الكتاب ، مع عرض موجز لتفاهة تاريخ الأدب المصري المعاصر . ويحتوي القسم الثاني على مختصرات من القصص المصرية المعاصرة لشاهير المصانين المصريين التي تعود لجسوبات متعددة من الحياة المصرية . أما القسم الثالث فهو من جزئين ويحتوي الجزء الأول على تعريف بمشاهير الكتاب والتساوي التي اهتموا بإبرازها في قصصهم لم يبان يؤلفاتهم ، فكمسا يحتوي الجزء الثاني على تعريف ببعض الأعمال والأماكن والأسماء التي ورد ذكرها من هسله القصص ، ويستعنى على القاريء الغربي فهمها .

أما الجزء الأول من الكتاب ، وهو المقدمة ، فقد بين فيه « هيرمان زيوك » أن الدفاع من وراء هذا العمل هو تصوير الشعب الألماني بطريقة الشحوب من طريق تلك الصور الواقعية

قد ظهرت منذ سنين مجموعة « قصص من مصر » من المجموعة الأدبية المصرية ، فإن هذه القصص لانتل بحق الاتجاه المسائد في كتابة القصة المصرية . هذا فضلا عن أن المقدمات كتبت لهذه القصص ، تحتوي على نقد للقصة القصيرة بصفة عامة ، ولا تختص على الإطلاق بالقصة المصرية القصيرة المعاصرة

الدكتورة نبيلة إبراهيم

مسائل لوسى

س.ت. اليون. وفكرة التقاليد

T.S. Eliot And The Idea of Tradition

By: Sean Lucy

Lozn : Cohen & West, 1960

كتاب (ت . س . اليون وفكرة التقاليد) مؤلفه الاستاذ سين لوسى يختلف عن أغلب الكتب الموضوعية عن هذا الشاعر الكبير . فهو لا يدعى الإحاطة بكل جوانب الموضوع وإنما يعرض فيها بعرض على استيعاب القول في ناحية معينة من نواحيه . والكتاب - بهذا الوضع - أقرب إلى المنهج العلمي ، وأدعى لمعرفة التخصص من كثير من الدراسات الأخرى عن اليون .

والمحدد المؤلف هذه في فاعلة كتابه بأنه الإبانة عن أفكار اليون الإنسانية وعلوهم للتقاليد الأدبية مع تتبع تطور هذا المفهوم في فضاءه وسرجهاته ودراساته النقدية . ولهذا ترى المؤلف بهذا فصلا طويلا للحديث عن نظرية التقاليد الأدبية كما يفهمها حينه إلى تتبع مساهمة هذه التقاليد في اتجاه اليون . وهو يقسم كتابه إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي : (التقاليد) و (الشعر) و (المسرحية الشعرية) .

في القسم الأول يتحدث عن « طبيعة التقاليد ووظائفه » و (نتائج التقاليد والفترات) . وفي القسم الثاني يتحدث عن (الشاعر وصورة) و (كتابة الشعر) و (قراءة الشعر) و (شعر اليون) . وفي القسم الثالث يتحدث عن (النثرية المسرحية) و (مسرحية القوقس) و (المسرحية الواقعية) .

يشرح المؤلف في مقدمة الكتاب مفهومه للتقاليد الأدبية مؤكدا على أهميتها بالنسبة للكتاب والنقاد على السواء ، ويخلص من ذلك إلى الحديث عن تقاليد الأدب الأوروبي بوجه عام - ويرى أن أصرار اليون على أهمية هذه التقاليد ليس إلا متابعة لما بدأت ثلاثة من النقاد هم : ماثيو أرنولد صاحب مقالتي « وظيفة التقاليد » و (الأثر الأدبي للاكترايين) ، ومارتينيرو صاحب كتاب (تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوروبا) ، و (ت . س . لوسى) صاحب كتاب « ثلاثيات » .

ويؤلف المؤلف في الفصل الأول من الكتاب أن وظائف التقاليد - في نظر اليون - تتركز فيما يلي

- ١ - دراسة طبيعة الشعر : وهذه الدراسة فرع من علم الجمال .
 - ٢ - التفرقة بين العمل الفني الجيد والعمل الردي ، والتمييز بين الأدب الفني والأدب البحت .
 - ٣ - الحفاظ على التقاليد الأدبية .
 - ٤ - تسديد الذوق .
 - ٥ - الله الفؤاد على العمل الفني .
 - ٦ - مساعدة القراء على فهم الأدب وتذوقه .
 - ٧ - استخلاص القيم والمعاني الفنية الثابتة
- ولكي يحقق اليون هذه الأهداف يستخدم آرائهم نقدية

للقائما بالعمل ولكنه أزاء تصرفات هذا العامل ذاته يعول أسرة ، قرر أن يصرف له ثلاثين قرشا في الشهر على سبيل الإغاثة . وفصاحت الحياة بهذا العامل وأقر الانتحار . وحدث وهو يستعد لإرتكاب هذه الجريمة على جسر قصر النيل ، إذا بأحد أصحاب الصنع الذي روت مصنع أبيه كان يسير في وقت متأخر من الليل على هذا الجسر ، ولج هذا الرجل وهو يستعد لأن يقتل نفسه في الساء ، فأصرق إليه ليقتله ، ولما سمع منه قصة فلم والده أبيه سميره ، وودعه أن يأخذه مرة أخرى في مصنعه ويبيعه له عملا متساويا .

وهكذا قدمت هذه المجموعة القصصية بحق صورة صادقة نغصيا بالاحساس من الحياة المصرية بخاصة في عصر الفلاسما البلاد . وإذا كان لنا أن نوجه نقدا فقل هذا العمل ، فالتساؤل بآل أنه كان يصح أن يقوم به أحد المستشرقين الذين يتقنون اللغة العربية وترجمتها . فنحن نجد أن معرف هذا المصناب قد ترجم كثيرا من قصصه من الترجمة الإنجليزية أو الفرنسية للأصل العربي . هذا إلى جانب استعانتها بالترجمة الكلاسيكية التي قام بها بعض المستشرقين الألمان راسا عن العربية . وقد إدرنا من خلال مقارنتنا النص الأثاني المترجم من الإنجليزية والفرنسية بالأصل العربي ، أن نصوي بعض القصص تعرضت للتشويه أو الأفعال وإذا كان كل لفظ وكل عبارة في القصة القصيرة من شأها أن يؤدي دورا في رسم الصورة الكاملة ، فالتساؤل حينئذ أن التحريف والأفعال من شأنه أن ينعكس من قبضة القصة الفنية . ويمكننا أن نستشهد على ذلك بقصة « المأم » ليويس أدريس التي نقلها الكتاب عن الترجمة الإنجليزية . فقد جعل النص الأثاني على سبيل المثال الفقرة التالية : « وكانت أهملة الناس الكثيرين الذين يحفل بهم الجامع إلى نغصا حين تغادر أفواجمهم ولا تبعد ، وإنما ليقي وتنتشر كاتمل في كل اتجاه ، وظل تتعطف بين جدران المسجد الموقرة العظيمة المضاء ، فتستعقب بنفيلها ربتها فيما أجوف يدوي به المكان » كما أصبحت العبارة التالية : « وتظفر (الشيخ) وتلمز يمينه اللتين يغطي مقلتيهما سحب أرق » ، ويقتصر : « وأكمل التفتت بمطبعة على جديابه على استمداد ومضخة لا (زائدة) تبه كما قول عيانت من أمام وكلا أخرى من الخلف ، وتظلم الصماعة بقوة ليحكها ربا لمررة العاشرة منذ الصباح » وكذلك عبارة « ورد الشيخ وهو يكن يده في يفردها » ولقته توك عيسى الله وتناول ما في قبضة العاتوني ونصبي الشن السورق وأدخل رقبته في الحجة القديمة ، وفرفط فزواته وأزاته يوفركه بين أصابعه ، وظيفه ، وكاد يردده ولكنه سحب ناعما وحقق من خلل الصماب الذي أمام عينيه » وكل هذه العبارات أما أنها أعطت النص الأثاني أو أنها استبدلتها بعبارة موجزة للقاية ونحن لاحتسب إلا أن يكون هذا التصغير يرجع إلى الترجمة الإنجليزية . وربما صعب على صاحب النص الإنجليزي فهم هذا الوصف الدقيق للبر فاستخدمه أو أهمل .

على أن مثل هذا العيب في الترجمة لا يقع لنا أن نعصمه على كل الترجمات الإنجليزية أو الفرنسية التي نقلت منها الكتاب . فلفظة « الصباح الرتي » ليعني حتى التي نقلها عن الفرنسية ، نجد ترجمة سليمة للغة من الأصل العربي . كما أن القصص التي ترجمت إلى الأثانية راسا عن العربية تتمس باللغة المتناحية .

على أن هذا وأن عد ييبا في الكتاب ، فإنه لا يقلل من قيمته بوجهه عملا يلعب دورا كبيرا في نشر التقاليد الأجنبية بين النشوب . ويمنع الضرر نفسه بعمله هذا ، إلى درجة أنه ينهم النقاد في مصر - وهم في رايه لا يسأرون التنبؤ الأدبي - بأنهم لم يولوا يمثل هذه المحاولة ، محاولة جمع مجموعة من القصص المصرية والقيام بدراسة نقدية حولها . ونحن وإن كنا لا ننصف بأن الكتاب قد قام في مقدمته بدراسة نقدية عميقة وأهمية لهذه القصص ، إلا أننا نتفق معه في أن النقد في مصر غالبا ما يفتقر على نقد مؤلف واحد أو نقد قصة واحدة ، ينتشر على صفحات الجرائد أو يتلى في الأذاعة . وهذا كانت

هما التحليل والمقارنة . فالتحليل يعنى دراسة الجوانب التكتيكية من العمل للتقود . والمقارنة معناها احوال هذا العمل في مكانه الصحيح بين الاعمال الفنية الأخرى وبين أحوال صاحبه نفسه .

وفي الفصل الثاني « النتائج النقدية والمؤثرات » يتحدث المؤلف عن أدب البوت النقدية ومدى تأثره بمن سبقوه . وهو يقسم كتاباته الى ثلاث أقسام .

١ - كتباته عن مباحث الشعر والديما وسائر ألوان الفن اللغوي .

٢ - كتاباته عن الكتاب الاطفال

٣ - كتاباته في النقد الأدبي والاجتماعي .

ويجوز القسم الأول أهم كتابات البوت واكثرها أصالة . انه يبدأ بمقال « تعاملت في الشعر الحر » سنة ١٩١٧ ويتبعه بمقال « حدود النقد » سنة ١٩٥٦ . ويخصى فيما بينهما (التنايلد والوهبة الفردية) سنة ١٩١٩ « البيلانة والشعر المسرحي » ١٩١٩ « وقيلة النقد » ١٩٢٣ « حوار حول الشعر المسرحي » ١٩٢٨ « التعليم والكتابات » ١٩٣٢ « جدوى الشعر وجدوى النقد » سنة ١٩٣٣ « في اثر الة غريبة » سنة ١٩٣٤ « موسيقى الشعر » ١٩٤٢ « الكلاسيات ودجل الآداب » سنة ١٩٤٢ « ما الشعر الاثالي مرتبة ؟ » سنة ١٩٤٤ « ما الكلاسي ؟ » سنة ١٩٤٤ « وقيلة الشعر الاجتماعية » سنة ١٩٤٥ « الشعر والديما » ١٩٥١ « أصوات الشعر الثلاثة » ١٩٥٣ « وأهم هذه المقالات الثنائ : (التنايلد والوهبة الفردية) و (وقيلة النقد) .

ويتضمن القسم الثاني أغلب ماكتبه البوت من مقالات قصار . انه يشتمل في كتابتي « مقالات مفتارة » و « حول الشعر والشعر » . ويدهشنا في هذه المقالات تركيز البوت على لترات ترويجية بينها . ومطالاته عن داني وكتاب القرن السادس والسابع عشر وكتاب الشعر الحديث : « كيتي » « كيتنج » « ويلونه » « وجويس » . كلها تندرج تحت هذا النوع .

والبوت في هذا النوع من المقالات خطه خاصة : فهو يشرح مغالته على فكرة أساسية يبحث على الدال قائدا لهذه الفكرة وتجسيدا لها . ومن ثم تفاصيل أهمية ما يتحدث منه بالقياس الى أهمية فكرته الأساسية . وهذا المنهج . كما يقول الأستاذ رادبروول لا يدفع القارئ الى التفكير لحسب ، وإنما يقوده له أداة التفكير أيضا .

وكتاب البوت المسمى « أية توفير لجون درايدن » نموذج صالح لهذا النهج . فالكتاب يتألف من ثلاث مقالات تقوم كل واحدة منها على فكرة متبصرة . وله لا تكون هذه الأفكار يعنى من النقد ولكنها على أية حال تمنح المقالات وهدتها وكيانها . وعندما يكتب البوت في المباح اخطائه النقدية . كما فعل في مقالاته « هملت » و « ميلتون » - لأن اخطائه يرجع الى خطأ فكرته الأساسية لا الى اساءة تطبيق هذه الفكرة على العمل الذى يتناوله .

ان الاعتماد على فكرة أساسية توجه البحث معناه انه اذا كانت هذه الفكرة ناقصة أو مضطربة لأن البحث كله يفسح حيا . واعتماد البوت على أمثال هذه الأفكار الأساسية جعل البوت يصفونه بأنه « متطرف » أو « قاطع الحكم » ومن ذلك ما يقوله جورج سامبسون في كتابه « تاريخ كامبريدج الوجيه لادب الانجليزية » عن البوت : « انه بابرى للنهج دليما بصحرف أحيانا » .

ومن أهم القضايا التي تعرض لها البوت في كتاباته النقدية سلة العمل الفني بصاحبه . وقد ألجأ في كتاباته الأولى على ضرورة « الانسداد الدائم للشخصية » ولكنه توخى فيما بعد بحيث أصبح لا يفتقده أن يتكلم - دون غش - من

« الشاعر الذى يتكلم أن يصر عن حقيقة عامة من خلال ترجمته الشخصية الميعة » . ومثل هذا القول يكشف عن تطور جذري في مفاهيم البوت النقدية . فهو لا تحول عن عقيدة « الفن للفن » الى احوال الفن في مكانه بين النشاط الإنسانية الأخرى . وتوسى البوت النقاد - في مبدأ حياته الأدبية - بأن يستبعدوا كل القاييس العقلية والعامة من النقد الأدبي ولكنه عاد فقال : « ينبغي أن يكمل النقد الأدبي نقد منبثق عن موقف فنى ولاصوتي محدد » . ويرجع هذا الاضطراب الذى اشتملته كلمات البوت - في صفوف النقاد الى أنهم لم يحسنوا فهمه لا في المرة الأولى ولا في المرة الثانية . ان البوت في الحقيقة لم يتحول عن رأيه في أن التحليل والمقارنة هما الأداة الأساسيتان للنقاد الحديث . وكل ما يقصده بالقول السابق ذكرها هو أن للأعمال الأدبية - الى جانب أثارها الجمالية - آثارا أخرى ومن لم النقد الأدبي وحده لا يكفي لدراسة هذه الآثار .

ان قراءة نقد البوت تشبه عملية سماع معاصر خشن الصوت ينبغي ان يشعور الى . عليه حتى يفهم مراده . وكل كتابات البوت موصولة العقائد ، تزجها معتقداته وأفكاره ، وما يبدو خطيلا لا رابط بينه وبين كتاباته الأخرى لن يلبث ان يسفر عن تطور موحد الاتجاه .

وتكون كتابات البوت النقدية وحدة عضوية وهذا مايسر اثره الكبير على التفكير الأدبي المعاصر . فالبوت - كداني - شاعر يؤمن بالنظام . ولديما كان البوت يعد من نواد هذا القرن الذين لا يقلقون بالا في التوازن والتنايلد الأدبية كما كان يعد عيمة المهاجرين لك « النظام القديم » نظام الشعراء والنقاد الذين عاشوا في عصر الملك جوردور الخامس . ولكن البوت في حقيقة الأمر لم يدع الى الفوضى قط . لقد أراد أن يخلص نظاما أدبيا حيا يقوم مقام النظام الذى التكىل الفاضل الذى كان موجودا آنذاك . ولم يحدث قط أن دعا البوت الى تفويض النظام ، وإنما كان داعية الى اقامة نظام جديد اشق من سابقه بكثير .

ويمكن أن ندول - مع بعض التحفظ - ان كتاب عصر الملك فيكتوريا والملك جورج الخامس كانوا يسمنون بالانسداد والاسراف ، ولا يزال هذا الانرا قائمين حتى اليوم . ابتدال هؤلاء الكتاب انما ينبغي في مثل حديثهم عن « روح الفكاهة الدالة الفريدة عند تشوس » و « فطاة مشون الرنات » و « بوب ودرايدن » وان كانا يادعين جدا ولا ريب - بنفسهما الداء الانساني عند كل شاعر صاقل « و « عبادة الطبيعة والحقبة الفلسفية العميقة عند رندوثون » و « القصص المأساوية عند بيرون » و « والطوبى الوحشية الملهمة عند شيل « الخ .. والطفلا في مثل هذه العبارات أنها بدلا من أن تجعل الكلى ، يفكر تلتصق بطلاقات حل واجهة الأعمال الأدبية وقتل كل حاسة جمالية فينا . وليس اسراف الميكنتوربين والجورجيين في أحكامهم الأدبية الا لمة هذا الاتجاه .

وقد بدا رد الفصل ضد الجورجيين في إنجلترا ماين عامي ١٩٠٠ . بظهور جماعة جديدة من الشعراء ، تعرف باسم جماعة « السويرون » . وهي جماعة أوروبية النزعة الذين بالكثير للادب الفرنسي . وقد كان البوت في وقت من الأوقات عضوا في هذه الجماعة . ولكن استقلال شخصيته وأخلاصه الكامل لجملة دانيما ينبغي عن الانحراف في سلك أي جماعة او مدرسة . وعندما انضمت لالبوت أعدائه ومباذله شرع في

هجومه على الجورجيين - لقد دعا - أولا - إلى ضرورة إحياء التقاليد - ودمسا - ثانيا - إلى النظام الطفل والإخلاص في البحث - ودعا - ثالثا - إلى إقامة نقد موضوعي بمعجمه العلاقات ومآثيث كتابته - القابة القديمة (١٩٢٠) أن أوسى عدلهم هذا الاتجاه .

هذه هي الأفكار الأساسية في القسم الأول من الكتاب - أما القسم الثاني - وهو عن شعر اليون - فيضئ بدراسه الصلة الفاعلة بين اليون وعصره كما تمكن على شعره - لقد أكد اليون ضرورة اختيار الأدب الحديث جدا من كيان الأدب السابقة عليه ولكنه أمر - في الوقت ذاته - على أن يكون هذا الأدب معشلا لروح العصر - وليس من الضروري لكي يعشق الشاعر الحديث هذا أن يكون على ولاء مع عصره - فقد عيشت أحيانا أن يعبر الشاعر عن روح العصر الذي يرفضه - يقول اليون :

« يحدث أحيانا أن يمر الشاعر - بصادفة غريبة - عن مراج عصره في نفس الوقت الذي يمر فيه عن مرابه القاصر المختلف تماما عن مزاج عصره » وليست هذه قضية زيف - فلهذا التحام بين الاستشلال والتحدى تمت مستوى التمرد » .

واليون الذي يقول هذه الكلمات عاش في عصر قلق ، لم يكن من اليسير فيه على الكتاب أن يتخلوا مواقف محددة من حضارتهم ، ولهذا نرى آثار هذا القلق واضحة في قصائده - لقد قال اليون أن الشعر الحديث (ينبغي) أن يسكون صعبا فحسارنا - بأوضاعها الزائفة - تستوحي قدر كبيراً من التشابك والتعقيد والتنوع ، وبالتالي فهي لابد وأن تنتج آثارا متشابهة مغلقة متوغة في اللوس الشعراء - واليون يدرك أن مخاطبة الشاعر لقلوب قرائه في هذا العصر لا تكفي ، فلابد لكي يكون الشاعر عبقلا من أن يمسح لسود الإنسان للحرارة ليلين :

« أتمس بتمسحون على (تكلف) منسوب أو دريس يقولون لك أحيانا : انظروا في القلب واكتسروا - ولكن انظروا إلى القلب ليست مقيمة بما في الكفاية - لقد نظر راسي أو داسي إلى ماهر أعظم من القلب ويسمي أن نطر إلى العلال الخفى والنظام الحصى والقنوات الهضمية » .



وفي الفصل الثالث - كتابة الشعر - يشرح المؤلف مايعنيه اليون بـ « العملية الثانية » : فذهن الشاعر عند اليون بمثابة أناء يكتسبون عددا لا حصر له من الأساسيس والبيانات والصور ويستقيها فيه إلى أن يتجمع منها مايمكن أن تتحدد أجزاءه لتتفرغ على صياجا جديدا . وهذه القدرة على الربط بين التجارب المختلفة جد الاختلاف هي التي تميز الفنان من الرجل العادي . إذ « كلما ازداد الفنان اكتمالا كلما انفصل فيه الشخص الذي يراسي عن المثل الذي يخلق » و « عندما يكون ذهن الشاعر قد أمع لاداء مهمته على الوجه الأمثل فانه يفتح باستمرار التجارب المتعاقبة منما تكون تجارب الرجل العادي مختلطة غير منفصلة ومزعة من كسر صميرة - أن الرجل العادي يقع في الحب أوبرا سيمبورا ولكنه لا يربط قط بين هاتين الجريتين كما أنه لا يربطهما بنصوص الآلة الكاتبة أو دالحة الطبخ » أمضى ذهن الشاعر فهذه الجريتان تشكل دائما تركسات كلية جديدة (.

والفصل الثالث - قراءة الشعر - يناقش آراء اليون في غير الخلق التي تكفل للقاريء لتلوك صميرة من التشعير أو الحكم عليها حكما عادلا - ويذكر القول بأن اليون يؤمن بالأفكار الآتية وعلى أساسها يصدر أحكامه :

١ - ليس الشعر وليد الشخصية أو العاطفة ، إنه قد يستلهم هذين العنصرين ولكنه لا ينتج منهما - فالن تشاء موضوعي .

٢ - معنى القصيدة هو القصيدة نفسها : أي دلالتها الفنية التي تفردها بها .

٣ - لغة الشعر ينبغي أن تكون واقعية

٤ - كتابة الشعر تتطلب من الشاعر : تكريس نفسه لعمله والاختلاف والتطوير القدرة التنكسية .

والفصل الأخير من هذا القسم (شعر اليون) دراسة تطبيقية لشعر اليون ومدى تشبيه بشكرة التقاليد ، فتأليل الشعر الإنجليزي مدبنة له بما يأتي :

١ - أيت يصلاته الأولى امكانية كتابة شعر والى في لغة واقعية تعبر بصدق عن حساسية عصر جديد .

٢ - حافظ على تقاليد الشعر الكلاسي وإلى لفته وفروها .

٣ - وسع من امكانيات العروفي الإنجليزي مسواه بكتابة الشعر أو بالتزام الشكل الشعري التقليدية .

٤ - قدم إلى الشعر الإنجليزي أربعة مناهج هي : منهج الرمزيين ومنهج الأسطورة ومنهج الواقعية المحضة ، ومنهج القابلة والاشابهة .

٥ - ساهم في إحياء الفن الأدبي والتي - كما أيت داتني من قبل - عن الموضوعات الفلسفية والدينية تعالج لأن تكون موضوعات شعرية .

٦ - أيت يصيحه وانساجه أن الفنان لا ينبغي أن يكلف عن إقباد الآفاق الجديدة واستكشافها .

وأخيرا يتحدث المؤلف في القسم الأخير من كتابه عن مسرحيات اليون الشعرية ، ويحصل مفهوم اليون للمسرحية الشعرية في النقاط التالية :

١ - ليس الشعر ليذا يكمل الشعر المسرحي وإنما هو الاداة التي تعبر تعبيراً صادقا عن الحدث الدرامي .

٢ - أعظم المسرحيات العالية مسرحيات شعرية .

٣ - قلة المسرحيات الشعرية في المسرح الحديث راجعة إلى عدم وجود تقاليد مسرحية شعرية ثابتة وإلى سفي الكتاب ورد الواقعية الطبيعية .

٤ - الشعر المسرحي الجيد ليس مطابقا لكلاهما في حياتنا اليومية .

٥ - المسرح الشعري يشكو اليوم من وجود شعراء غير مسرحيين ومسرحيين غير شعراء .

٦ - تشجع المسرح الواقعي على ترويح أفكار خلاقة عن القيم الطبيعية .

٧ - لا مانع من استخدام البلاغة والخطابة في المسرحية إذا كان هناك ما يدعو إلى ذلك .

٨ - الشعر أصح للمسرح من النثر . فهو القدر على الإيعاء بكتل المعاني والثراء العاطفي كما أنه يفسر على المسرحية وحدة في الحدث والعاطفة والتزاج

ويناقش المؤلف مسرحيات اليون الشعرية « جريمة قتل في الكوراثية » « اجتماع شمل العائلة » « حفل الكوكيل » « الوفاء للوئول به » « رجل البسطة المجوز » سجلا ما لها وما عليها ، ثم يقدم دراسته قائلا :

« يكاد يكون من المستحيل أن نتجنب الانتباه إلى أن البيوت الشاهرة أهم بكثير من البيوت الكاثبة المرحية. فهو لم يكتبها بمرحبة عظيمة اللهم إلا « جريمة قتل في الكاثودية » التي تدور من مراتب العظمة - لقد سامع في إعطاء المرح شمسرا درابيا فعلا ، وسامع أكثر من أي كالمب أنجليزى وآخر في شمسرا هذا في جبل الجصور يتقبل الشعر دون تحيز على أي مسرحياته الطبيعية لا تحقق شيئا يبرزنا من حيث المسح المسرحي أو الأسبوعية بأي شكل من أشكال - سواء في مجال العقدة أو الحدث أو الموضوع أو الشخصية أو التمثيل »

ماهر شقيق فريد

واييل سييفر المهلهة

Comedy
edited by wyhie sypher
A Donbleday Anchor Boole

المسك سر غامض قد يلقى كثيرا من الضوء على طبيعة الإنسان . ويتضمن هذا الكتاب ثلاث دراسات لطبيعة المسك والمهلهة . فهي ملحة الكلاسيكي بعنوان « المسك » يقدم الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون نظرية سيكولوجية وفلسفية معينة من منابع المهلة في الإنسان وهذه النظرية وليقة الصلة بفكرة الإرادة الحرة التي تكون الصبيب لتفسير من كتبه . ول في الفصل الثاني من « المهلة » نتحدث الروائي الإنجليزي جورج ميريديث عن الأنواع المختلفة لطيرة الكوميدية وعن الوظيفة الاجتماعية والأخلاقية للمهلة .

ثم يأتي ويل ساي في طال آخر ليفتح قارئى برجسون وميريديث في سياق أوسع عن التفكير النقدي من طبيعة المهلة فيعرجي لآراء أرسطو وبودلير وفرويد وغيرهم .

والخلاصة بين مقالى ميريديث وبرجسون « الأول كتب في ١٨٧٧ والثاني في ١٨٨٤ » ليست مجرد خلاصة زمنية لأن كلا من الكاتبين (الأول في إنجلترا والثاني في فرنسا نال على ميكانيكا القرن التاسع عشر . فبرجسون يرى الحياة كصراع أو إرادة حيوية لا يمكن فيها من طريق العقل وحده . فالمهلة فريضة والمعاني الطبيعية لطيرة الإنسانية لا يمكن إدراكها إلا بطريق الحس . كما يؤكد أن الأخلاق نفسها نشأتها الحس وليس العقل . وهذه الفكرة التي عرض لها فبرجسون في كتابه عن نشأة الأخلاق والدين يطورها في مقاله عن المسك ، فيجد أن نشأة المسك هو شيء ميكانيكي يتميز به مخلوق في أي أنه حركة بلا حياة .

أما ميريديث فيرى أن المهلة علاج لعداء عدم التغيير وهو داء العصر الحديث ، وخاصة عدم التغيير الذي دفع بالإنسان إلى الاعتماد بالعلم . ولكن العلم يرى ميريديث أن يغيرنا بأشوء الكثير من الحياة الإنسانية كما يرفض ميريديث « كما فصل برجسون » إيمان القرن التاسع عشر الساذج بثوابين التطور . ويقول إن « ينبغي لنا أن نتعلم كيف نعيش وإن » نوع غربات قلوبنا « . فالمهلة تعلمنا أن ننظر إلى الحياة كما هي قبل أن نتفكها للتجزئات العلمية حيواتها ، والمهلة طرد الرتبة والتسقي وتعلمنا كيف نتجاوب وإن تكون أمته . إن لسنا أفسنا ونقوم فروج فروج المهلة تولد من الذكاء الجمعي الذي يربنا أوجها (التفرقة فيحفظنا أحياء ، ويروح المهلة هي مثل الصلابة في عالم بلسد غير حواس ، وهي لأحاف فروزا ونزعنا الوافعية « والعصا في دنها » وهي نصتنا مما نتظاهر بأن تكونه .

وبالفهم من بعض الاختلاف في التفسيرات فان برجسون قد يوافق على هذه الآراء لأن كلا من الكاتبين منهم ينوع واحد من المهلة (النوع الذي احتاجه الفسرن التاسع عشر) وهي مهلهة السلوك . وكل منهما قد قرأ فيها معاني اجتماعية جديدة .

وهذا جانب من الأزمة الثقافية في الطبقة الوسطى التي واجهت معظم كتاب القرن التاسع عشر : كيف يمكن حماية الفرد من « المجتمع » فالمفارقة لقال برجسون لا بد وإن يدكر ما قاله ماركس من أن الطبقة الوسطى قد حشرت الفرد من فردية وجهته مطلقا لذلك ، أما برجسون فيقول أن ميكانيكية الحياة هي جوهر المثلثة وهو بدوره التصنع في محاولته لتفوق على الطبيعة . فالمهلة برجسون هي احتجاج ضد الميكانيكية ومحاولة لإبراز الفردية وحماية ما هو داخلي وتلقائي مما هو أوتوماتيكي . فالمسك في نظر برجسون هو فصلح القيم والحركات « الجاهزة » والشخص المسك ليس إنسانا بل جهازا يحيا حياة المية أي أنه قد أصيب بعرض عدم التغيير كما يقول ميريديث .

كما يجد برجسون أن تعرفنا الميكانيكي هو نتيجة تقسيم العمل ولقد لنا رجل الأعمال الذي تميز بصرافاته بالتعصب كالطراز المسك الضحيت . فهو يكر نفس أوتوماتيكية عمله ويتجنب بقائه الطير وعدم إنسانية من يعيش داخل مجتمعات صغيرة تكونت على سطح المجتمع الكبير . ثم يتنزل كذلك بالتعجب والعفوية وعدم المرونة التي هي نوع من السواع الكبرية .

والتجاوب الأوتوماتيكي لهذا الشخص الإنساني يجعله يبدو كأنه جاز له طائيس محددة لأنه قد أمه للسوق . وهذه الكلمة الميكانيكية للشخص الشخصي تجعله أما شارد الخن أو غير حواسي وغير قادر على التجاوب الحقيقي فهو يعيش أيضا للنواهد وسواكه سلسلة من الأفعال الكبرية . وبما أن الحياة هي نفس التكرار نحن نضبط عليه المجتمع مستخدم دوما لتفهمه أن فشل في تكيف نفسه مع المجتمع .

فلفسة برجسون تقول بأن معنى الحياة لا يمكن إدراكه إلا بطريق الحس في الوجود الشخصي للروح . فالمهلة حيوية ولتجاوب تلقائي وشخصي ومتغير مع كل موقف نجد أفسنا فيه ونحن لا نستطيع أن نحدد خبراتنا بطريق العقل ولكننا نعيشها في نطاق سيكولوجي خاص يسميه برجسون بالديمومة كي يفرقه عن « زمن الساعة » الذي يقاس حياثيا من الخارج . فكل شيء حي بغضل التفاضلات ولعل في داخلنا والساعة . وما هو في الخارج الذي يتحكم فيه التقويم والساعة . فكل شيء ليس ميكانيكي إلا الميكانيكي قد « عانى الموت في القلب » . فالتكسية الضمنية في نظر برجسون تعيش في عالم الظاهر في نطاق الوظيفة ويد العمل للتخصص . ويرانا أضاف رجال تمثل مهلة الحياة الحديثة .



فلكرته عن المهلة هي وجه واحد من فلسفته عن الحيوية . ولهذا أصبح التعصب على السبب في دلة هذه الفكرة وضيقا على البشر . فالموقف الكوميدى ينشأ في نظر برجسون عندما يتوقف إنسان ما عن التعرف كإنسان أي عندما ينشأ سفاة قد ملأها تحرر أوتوماتيكي ولكنها غير قادرة على الحياة ، ويبدو هذا الشخص الأوتوماتيكي مسككا عندما يبرز نصحت أنقارنا وخاصة أن كان التمهاله الأوتوماتيكي غير كاف في الوقت الذي يجد نفسه فيه . فيبدو متزلا في ملائمة الميكانيكية موجهسا مطالب غير متوقفة ويضلل في استمداد عطلنا لأن المهلة في نظر برجسون تتطلب عدم الحساسية من جانب التلج ونمطي القلب « الفسرد » الذي لا يحس التشفية الأزمة ليخص شخصا يدا حياة في بيئة المية . فالمثل الكوميدى في نقره

هو هذا الرجل الاجوف المزول داخل حدود وعيخته لا يتحدث إلا لغتها وإخلاقها كبديل لحياته .

وهذا الصيغ أو القصور هو النقطه التي يلمس عندها فن الكهنة الحياة نفسها . فشهادة القورور توحى بأن التجاوب الاوتوماتيكي رذيلة . ولكن برجسون يلاحظ في نهاية محاضراته أن هناك فارقا بين الملهة والفن وخاصة في الفلسفة . فالملهة تاترجح بين الفن والحياة لأنها تنكسر للحياة من الخارج ولأن الصلحك نتوج على سطح الوجود لا أكثر . ثم يتحدث برجسون من هذا التشاؤم الذي يكشف عن نفسه إذا حاول الصلحك أن يعزل صلحكه . فالملهة هي رؤيا رفيعة للحياة لأنها تمثل تاريخ حياة روح أما الملهة فهي لعبة تقلد الحياة عن طريق حركات انماط وليس افراد اميين . لكن الحركة الاوتوماتيكية تستطيع الكشف عن الرذيلة « في كل مريخا » كما يقسول برجسون .

اما ميريديث فيعبر عن رأى مشابه عندما يعلن أن روح الملهة في المجتمع المتحضر إنما تلهب القورور والتلاخسر وغيرها من العجافات . كما يرى - مثل برجسون - أن الملهة لعبسة ولكنها - بعكس برجسون - فن كلك . فيميريديث يعطي الملهة فيما أكثر مما يجد برجسون فيها فهو لا يتطلب « خندا » في القلب بل هو متسامح يستطيع أن يأخذ الدنيا على ملامتها بل يصير على أن العرفة اللاهفية للطبيعة البشرية ضرورية لعبسة الملهة . وهو يعرف أن الصلحك رد فعل مركب وأن الملهة قد تلهب مشكلة انسانية الى درجة الألم . فالروح الكوميدي عند ميريديث تعتمد على نطاق أوسع من مجسود البساطفات الميكانيكية وترى القورور داخل النفس فيمنه مركزة على الملهة التي تلعبها وحدها داخل النفس والصلحك الذي يظهر احتارا بفقد الأثر الكوميدي في نظره .

وحياة الملهة كما يقول ميريديث هي الذكرة والفكرة هي رؤيا سلوكنا الصلحك عندما تكون غير متحضرين أي غير مسافلين . فحين نستحق سوف الشاعر الكوميدي أو إبيكم الكاتب أو الفيلسوف الاخلاقي عندما تكون مشغورين بالفن أو محلوين بالقورور والزهو . ولكن روح ميريديث الكوميدي تلهبنا بدون حقد أو تقاهر بالتقوى لأن وراء الصلحك هناك التواضع والتسليم التشعالي بأن البشر معرضين لكل أنواع العجافات ونحن أيضا معرضين لها أولا لطف الله بنا فمن له موهبة

كوميدي يستطيع أن يصحك على من يصهم بدون أن يقلل هذا من حبه لهم وأن يقلل أن يظهر مضحكا أمام الآمين الصرزة قابلا تهديها له .

فللمهة في رأى ميريديث تصدر أحكاما اخلاقية وخاصة على القورور فهو متفق مع برجسون على أن الصلحك هو دواء القورور وأن القورور هو أكثر نقاط الضعف الانسانية اشارة للصلحك . فروح الكوميديا تدعونا لأن نحب من نضحك عليه وهي خبيثة وكريمة في نفس الوقت إذ أنها لا تلمى الصلحك من بلاهة الصلحك التي يصحك عليها .

لقد اصبحت الخلافات القرن التاسع عشر كلاً من برجسون وميريديث فيحنا عن الكلف في ملهة السلوك ونظرية كل منهما في الملهة لا تمتد نظرية في ملهة السلوك فبرجسون يرى الملهة كلمة تقلد الحياة وميريديث يرى هذه الكلمة نتائج الطبيعة البشرية في حجرة الجاوس حيث لا يوجد تراب العالم المتصارع في الخارج ولا يوجد الطين ولا السقوط الضيف .

والملهة في نظر برجسون تقار للانسان من الخارج ولا تلهب أبعد من ذلك .

ولكن الملهة العريضة تلهب أبعد من ذلك بكثير فقد عاش الإنسان المعاصر وسط التراب والسقوط في القرن العشرين . والنظرية المساوية الى الحياة لا تستمد النظرة الكوميدي . أن اكتشاف القومية بين الملهة والملهة قد يكون من أهم اكتشافات التلذذ الحديث .

فالتلذذ الحديث للملهة إنما ينبع من الغوص في العصر الحديث الذي جرحته سياسة التسليح والحرب والمخسابة الكلاية . وكلما استطاع الإنسان أن يغسك ذهب عقله الى اللاصفول ورأى نفسه في مواقف بطولية « وجد نفسه يمتزج ان اللاصفول أو الذي لا يمكن شرحه أو الحديث أو الغالي من الفن أو الكوميدي جزء لا يتجزأ من التجربة الانسانية . فقد انكسر الطريق الوسيط في العصر الحديث ووجد الإنسان لنفسه وجهاً لوجه أمام اللاصفول والتلفه والتوتش واللامفهوم فالصلح الحديث يريش بين متناقضات لا يستحوذ عليها إلا الإيمان القديم - أو الملهة .

وديع كيرلس



مجلات الانجليزية والأمريكية



المجلة فاطمة موسى

تحتها

هذه مجلة نقدية جديدة ظهرت في المملكة المتحدة The Critical Survey تصدرها نفس الجمعية الأدبية التي تصدر المجلة الفصلية النقدية Avarerly Thoretical

التي سبق أن أشرنا إليها في هذا الباب - تحت رعاية جامعة هل ويقوم على تحريرها عدد من أساتذة الأدب من الشبان المتميزين لتوصيل ثرات الأدب الى جمهوره القراء من المعلمين ، ولتصدر هذه المجلة الجديدة نصف سنوية ، وقد صدر منها حتى اليوم عددان ، وفي افتتاحية العدد الأول يشرح رئيس التحرير السبب في إصدار مجلة جديدة مع استمرار الجمعية في نشر الفصلية النقدية فيجب أن لا تنسوا في الدوق الأدبي قد ظهرت بوادره في الخمسينات و قرنا هذا ونمل أن أوضح معالنه لورثه على الميزات النقدية التي اقترهت في الثلاثينات تحت لواء ت. من اليرت وغيره من تقياد لك الفترة ، ويؤرخ المحرر لهذه الثورة بظهور نظريات نقدية جديدة على أيدي كتاب من أمثال دونالد دين صليب كتاب « الناقلة التساسقة » (١٩٥٥) وفرايك كينزود مؤلف « الصورة الرومانسية » (١٩٥٧) وقد تبعها جرواعلم من يتتبعه في الصور والتجربة وكلها لأحد جزءه التقليد الرمزي ومايدع الرمزي في ميداني النقد والنقد - لنؤالده داني مثالا يذهب في كتابه الى أن الانطباع جز. من نقد - صامت ولكنه مفهوم - بين النعت والسامع وبين الكاتب والقارئ، وعلى التسامع أن يعاطف قارئه في حدود هذا التقيد التفت عليه ، ومن الضروري أن تحتفظ الانطباع بملاتنها بالفي المادي أو اليومي ، ولا يحولها الشاعر الى لغة خاصة به كي يصل الى نوع من التراسل الفتيال بينه وبين قرائه ، ويعطال داني الشاعر بأن معنى مايقوله وأن يعيد بشره الى التجربة العادية العامة ما يفرض على كل من الشاعر والقارئ وظيفة جديدة ، فسلم بعد الفصل حامي « الساسية الوحيدة » ينطق الشاعر الجميلة لتحية من الفصل، الذي يفهمونه ، في أصل لسانا يعاطف الناس ولم يعد القارئ من يدعي لنفسه - قدرات خاصة أبعد من طاقة القارئ، التفت المادي ولم تعد مهمته قاصرة على تحليل لغة من الأعمال العظيمة التي ترضي عقائسه الصارمة بل تعدتها الى مختلف الاستجابات الخاصة التي يثيرها الأدب ، ولم يعد القارئ يعتبر نفسه عضوا في صولة مختارة بل يفتا ومعلما .

ومثل هذه الآراء الجديدة تنتج بطبيعة الحال مجلات جديدة فكمما ظهرت مجلة Scrutiny أو « التعمير » في الثلاثينات ظهرت « الفصلية النقدية » في الخمسينات وقد تعدد القاتنومل تحريرها الى أن يحولوا دون أن تصبح دراسة الأدب قاصرة على المتخصصين فلهذا التفت الأدبي - مثلهما مثل لغة الشعر الجديد - يجب أن تكون مفهومة لجمهور المثقفين من القراء غالسيهم والرواية والمسرحية لا تقوم على « صورة - غامضة تتطلب تفسيرات مرعبة لاسمو إليها فهم العالمة ، والأعمال الأدبية العظيمة تتبر

ليسا للرج والشقة أو العرف لاجا تقوم على التجربة الانسانية العامة .

وترمي هذه المجلة الجديدة الى سد حاجة القارئ الذي الى مجلة نقدية يصر النثر في تخصصه في حين تقتصر الفصلية النقدية على مناقشة النظريات الجديدة وتخصص بنشر المقالات الطويلة ذات الطابع الأكاديمي .

ويتمتع المحرر أن في ظهور هذه المجلة الجديدة ما تحوي من مقالات قصيرة مبسطة لتدليل على أن الاسئلة قد بدأوا يتجهون بأنظارهم الى خارج أسوار الجامعة إذ يشعرون بالحاجة الى تعريف القارئ، المثقف بما يعرفونه هم من أرائهم النقالي

وفي العدد الأول عرض سريع للاتساج الأدبي في كل من الرواية والشعر والمسرح في عام ١٩٦٢ ، ثم تحليل لعدد من النقاد من عيون الشعر الحديث وهو تحليل يصل تدوق القصيدة في متناول القارئ، المادي وتنتخب في هذه المجلة تحليلا لقصيدة للشاعر الأيرلندي « و . ب . بيتس » كمثل - وهي قصيدة قصيرة (حوالي ٧٠ بيتا - والتيت مكون من ٦ مقاطع) بعنوان عيسى الفصل ١٩٦٦ وهي من لصالح بيتس القصيرة البسيطة التي تتج للمادة أن يقدم للقارئ، عملا كاملا يسهل فهمه وتلوه ونشرها المجلة لم أردفتها بتحليل ميسد بقلم ١٩٦١، ديسمبر مدرس الأدب الانجليزية بجامعة ويلز الشمالية ، يلسول بيس

• قائلهم آخر النهار

خارجين بوجوه حية

من دكان أو مكتب

بين بيوت قديمة متحفة

وكبريت بايعة من وافي

أو كلمة مؤيدة لأمتي شيئا

أو لكلمات ليليا لالفت

كلمة مؤيدة لأمتي شيئا

وتتو كليل أن أضي

في نكتة أو مسخرة لأمة

ألفري وفيك أمام النار في الناي

طانا أحلم بليتنا

أنا جيبنا أنا وهم نعيش حياة قاتلة

كل هذا قفير - قفير تماما

وولد جمال معين

ويشرح الناقد لقرائه أن ضمير الشكلم في القصيدة يتشمل الشاعر وهو هنا على غير عادته يستخدم الضمير « أنا » بلا فاعل من الإكمنة التي يتخطها في قصائده الأخرى ثم يبدأ في عرض « موضوع » القصيدة وهو يشرحه باختصار على أنه الحرب ، ولكنها ليست الحرب العالمية بل دول أوروبا الكبرى ، بل حرب أخرى صغيرة : حرب الوطنيين الأيرلنديين ضد بريطانيا (وكانت الحركة الوطنية في أيرلندا على أشدها في ١٩١٦) والشاعر هنا سجد بضمي ضمه، الثورة الأيرلندية الذين لقوا مصرعهم في ثورة فاشلة في عيد الفصح ١٩١٦ ، وهو يبدأ بوصفهم في حياتهم العادية مواطنين من سكان المدينة يملهم معرفة مسخية ويمشون جميعا حياة المدينة الملهة النافذة ، وهو يؤكد هذه الصمة أحياء في الفترة الثانية من القصيدة ، فواحدة منهم امرأة كانت ذات صوت جميل في شبابه ثم فقد صوتها وأخشوشن من كثرة الشجار والشكوى ، وآخر كان قد أمدا اليه لهم لايجمل له في نفسه حيا أو تقديرا - كل هذه التفاصيل تؤكد عدم تميز الشاعر لؤلؤ الجيران قبل قيامهم بذلك العمل البطول الذي حصل منهم شهدا، يفتني بهم تلك البطولة التي خلقت « جسيلا ميتا » ويشرح الناقد في إختصار وتبسيط - الجواب التكتيكية للقصيدة ويرمز منها جليا حاما هو التناقض أو التوتر الواضح بين المعاني والألفاظ ويبي حتى التجربة وصداها في نفس الشاعر وما عدل

عليه في النهاية - فهذا التناقض بين الحياة الرثيئة والتسوية الكريمة أحياناً وبين جمال الفناء وبطولة الاستشهاد من دواعي « التوتير » الذي يرغب القاص في صفات الشعر العظيم .

وفي الفترة الثالثة يتضح لهذا التوتر سببه آخر أعظم قدراً ماشارعت كتابته الهاديس من حموى هذه القضية وهو يسأل نفسه : هل أثمر موتهم ثمرة تعود على الوطن بأكمله ، وهل كان الموت ضرورياً محترماً ، من يودينا لحمل بريطانيا كانت تستعطف العهد في النهاية ، ويسرح بحاله فربى من الحياة يدفعه بلا مبالاة وقد قام في مجرى الشعر حير أسود باره هو علم على هؤلاء الشهداء ، والشجر لا يوقد تدفق مياه الحياة ، ولا يجد الشمار لهذا السامع خلا ولا يجد رداً شافياً على هواجسه فشكوه فبعض القصيدة في الفترة الأخيرة والعصر بأسماء الشهداء كانوا يرفعها مطبوعة على تلك اللوحة أو الجعر ويختصها بأبيات الترنم يتردد آخر مقطع *ولد جمل لميت beauty is born to die* «
فهذا في النهاية هو الشيء أو الغري لوت هؤلاء الشهداء جمال الشخصية حتى لو ذهبت ميتاً ولم تجد نفعاً »

الدراما الحديثة Modern Drama

● نصليقة تصدر عن جامعة كاساس بالولايات المتحدة)

في عدد احريف من هذه المجلة بيلوجرافيا منتخبة من البحوث التي طورت في الدراما الحديثة في عام ١٩٦٤ ، ومثل حسنة البيلوجرافيا ذات فائدة مثقفة للمهتمين بشؤون المسرح الحديث لأنها تجمع إلى جانب الدراسات المطولة في كتب الفنون المنشورة في المجلات الفنية يشتمل المسرح والمجلات الفنية بالادب الحديث عموماً وقد قام بجمع هذه القضايا وتفسيرها الأستاذ دوبريت شيد مساعد رئيس التحرير والأستاذ بجامعة أوكسفورد ، ويتضح من مقارنته مع الكتب أو المقالات المنشورة في كل كتاب من كتاب المسرح الحديث أن جورج برنارد شو مارل في أوج شهرته - على الأقل كفاءة للبحث والدراسة - فقد ظفر بأكثر عدد من المنشورات في عام ١٩٦٢ ، ويليه إلى ذلك ستيفن بيرج (قد احتل في ١٩٦٢ برمود ٥٠ سنة قبل وفاته) وإيزابيل اسنيل بحث اهتمام الكتاب .

أما الكتاب المصنوع من المواضيع أن ييكيت وجيني في فرنسا ودورنات وفريسن في ألمانيا « يمد برمت » كانوا موضوع أكثر عدد من الدراسات .

وفي نفس العدد عرض لموسم المسرح ١٩٦٢ - ١٩٦٣ في موسكو كتبه بايبل ماركوف مدير مسرح الفن في موسكو ، ومقال من المسرح في يوروديكو وهو مسرح لا يزيده مصره على نفسه وعشرين سنة ولكنه مذهب بفضل عدد قليل من الكتاب والمناصب الذين كرسوا له حياته ، ويرجع كثيرون إلى النهضة المسرحية هناك إلى الحركة الوطنية في الثلاثينات وإلى الصراع بين الحزب الوطني والحزب الشيوعي الديمقراطي في ذلك البلد الأخير من أمريكا اللاتينية .

ومن المقالات الشيعة بحث من مسرحيات هاروك بينتر مؤلف مسرحية العاروس وبحث من الفن والسينما في مسرحية « دور مرسول » لهرليك اسنيل ومقال جيد من مسرحية مباد *وفاة باغ متجول* : ويلدبي كاتيس - جون هاجو جيلر استناداً إلى الأدب الإنجليزي بجامعة نيويورك - إلى أن آرثر ميلر نفسه لا يدرج القصة الفنية الحقيقية لمسرحه ، وأن المسرحية تفتقر إلى التفسير وفراها منها في ذلك مثل التومسويني بطلها ، فللمسرحية وجهان يشتمل كل في علاقة معقدة ولكنها لا يتكاملان لأنها يشتمل نوعين أدبيين مختلفين أساساً ، والوجه الظاهر هو وجه مسرحية اجتماعية تجريبية بلغة تصرف الناظرين من وجه آخر أكثر أهمية إذ ترى فيها دراما الصراع الفئوي في سبيل المسبقة بالتفلسف والانتزاع الذاتي الأهم .

ومندما عرضت المسرحية للمرة الأولى دافع عنها آرثر ميلر على صفحات جريدة نيويورك تيس قالنا : « في الإنسان العنصراني

موضوع علام للامساء مثله مثل الفلك في الساسي » ويؤثر فيها الشعور المسوي عندما تواجه بشخصية مستعدة للتضحية بحياتها إلا أن الأمر للوصول إلى شعور بالكرامة الشخصية » ولد نبي ميلر هذه الفكرة مسرحية *A view from the bridge*

اذ قال « إن العمل الدرامي الجديد اجتماعي بالضرورة » اذ يصور الإنسان في صرعه للوصول إلى اعتراف المجتمع بقيمته الشخصية لا كزبون مستهلك أو داعي أمة أو مفكر بل كمجرد إنسان ، ولجميع الحديث يرفض الاعتراف بهذه القيمة وكف محاولة للوصول إلى مثل هذا الاعتراف لابد منتهية بنهاية مأسوية .

ومثل هذا الدافع يؤكد الوجه الأول للامساء وبطلها هنا هو ريتل الأب الذي يحاول لتحقيق أحلامه الرائدة ويلقي مصرعه في النهاية في سبيل تحقيق هذه الأحلام - هذا التومسويني الذي يعيش على وهم الثروة الطائفة لتحقيقه خربة حقل أو خربة بارعة لبناع في شخصية بداية يتفق الروح يسعد استعارته وسحر شخصيته هو البطل . القاهر للامساء الاجتماعية للمجتمع يصنع في سبيله العقبات ولا يعمل بأحلامه أو قدراته ولا يتبعه بحسب مالي جيبه من مال وهو لا يجد في النهاية وسيلة لتحقيق حلمه من أجل أسرته وإبنائه إلا أن طريق الموت فهو يدفع حياته لتنا تحقيق هذا الحلم ، ويلفنا الكاتب إلى أن ريتل يتسل عبر جدران بوند البطولة في المأساة فهو يموت ومازال ساداً في ضلاله ولم ترفع الفسادة عن عبيده ، يلقي مصرعه وهو مزال مؤثماً بآلامه وأحلامه في فسادها وضورها ، وقد يعطف الجمهور عليه بلا ريب ويتعجب منه مجتمع راسمال فاسد لا يقدر الأسلاك أن يقياس قدره الفرائية ، ولكنه ليس ذلك البطل الذي يربطها مصرعه بشعورنا يتدفق كائنات .

أما إذا نظرنا إلى المسرحية من وجهة الأخر فإن البطل في هذه الحالة هو بيتل الابن الأكبر لذلك الشاب الذي جاور التلاين من كهره ولا يملأ إيجانه شيئاً ذا قيمة بعد ، وبيتل هنا بطل لدراما الفري إلى المسرح اليوناني إذ يمر بالمرحاض المرفوعة في الفسادة للترويقية المستعفة والصراع لم التنوير وهي لحظة وضع الفسادة من بيتل البطل وأمرافقه بفساد طريقته وبولوه المرفوعة بالنفس ، وهي أكل خراب الحكمة ، والبطل هنا لا يهلك بل يتنجس من خلال هذه المعرفة الجديدة .

والصراع في نفس بيتل صراع بين ولاءه لقيم أبيه المسلول من قيم الأسرة ، وبين ولاء لنفسه كشخص مختلف من أبيه تصير نفعه إلى حياة الطول والمنايات ، لأحياة المدينة والممارات الشائعة وسفلات المبيعات والشركات التي تقطن الجميع « مظهرها وزيانها على السواء لتتعلق مزيداً من الربح لغنة من أصحاب دعوى الأموال ويتراجع بيتل في هذا الصراع وهو لا يلهم حقيقة نفسه في بيتل التي تفتقد في سقالات متخلفة ، يسرق كل مسمى ديني على وجهه في البلاد ويتحول في النهاية إلى بوند إلى حفرة الأب والأسرة ولكن التناقض بينه وبين الأب يسفر واهما في النهاية ويدرك بيتل ما يريد ويعبر عنه حسداً إذ ترفع العشرة عن عبيده ويرى أباه في حقيقته - رجل صغير الشان يتعلق بأوهام كاذبة ، ويخطئ قلب الشاب من أجل أبيه ويعسر بالحب نفود عندما يستغل عنه نفسياً ، ومن دواعي السخرية لفة أن علاماته هذا الحب من التي يتحول في النهاية إلى التضيعة بجانه كي يوفي لأبيه الثروة ، ولكن الابن يطرحها وراء ظهره ويضفي في سبيله .

وهكذا ذهبت قضية الأب مياء ولكن الابن أو البطل الحقيقي - حسب رأي الكاتب - قد نجح بنفسه من أحابيل مجتمع المدينة العنصرية بإعلاماته ونظام التفتيش الذي يسيك العنصرية أو التلاجة ويقتصر مسرحاً يوم تنتهي من دفع أفساطها .

● لندن مجلته « شهرة » London Magazine
عدد سبتمبر من هذه المجلة مقصود على الإنتاج الأدبي من بين

الطفل المقلبة بالثعبان فلم تجد الأم في نفسها القسوة بعد على التخلص منها أو حلقها في مكان آخر .

ويقتنع الجهاز عيني على عالم مسحور يشده بعيدا عن حله الواقعي فهو لا يتوهم إلى طمأنينة أو نومه إلا ناعما ، وسجود من عطفه الجيبي إلى الجهاز يكتفي بالرسائل اللاسلكية والغلبا من براشر نعيم المحيطات « **فالتي في ميناء نيليري - أشسوالي وحبي** » « **هل وجدت الشقة لا أبقى الانتظار** » **أبلغ حبس ليما وعاما الجميع** » **أصل يوم الجمعة** » .

ويتصنع إلى الرسائل وينتخيل اليأس في طريقها إلى الحياة ، أما هو فلورقه خيال وما من رسالة تسله ، ويفكر في بيتر صديقه القديم وينتظر أن يسمح دفاه التي يعرفها ويقرأ رسائله ولكن الرسالة لا تأتي ، وأياها يفكر في ابنه فلو كان حيا لما تركه في الجوار مسرورا أو صاعورا دون أن يفكره .

وتنطفي به السمات ليلسة بعد ليلة وقد جلس إلى الراديو لا يشاركه زوجته في الرعدة تنفر على التليزيون وقد تأتي إلى الباب متلصقة تتسبح ثم تقوم من حيث آتت ، وفي اسحق الليالي تنذبه موجة حياج فيجمل لبس الطفل وأثاث الحجرة وتكتسبن زوجته بالجيران يخرجونه ويقدرونه في لفرته ولي الصبح تحمله مرة الأسماك إلى مستشفى الأمراض العقلية .

وتعوده زوجته كل أسبوع تأخذ له الكتب والزهور والفاكهة ولكنه ملق في الفراش كليل لا يتحمل ولا يحزن ولا يفهم ولا يجد جوابا على أسئلتها إلا كلمة واحدة « **أي نعم** » ، **والصبر** **الشجيرة** والزوجة الشابة وحيمة لم تعرف في عربة المستشفى مرسل يعود صديقا مريضا ، وبعد حديث عابر كتبت بينهما علاقة لمل حياها تماما حتى تجد نفسها يوما مضطربة إلى كتابة ورقة كذكرها بالحب إلى المستشفى في الموعد المضطرب وقد كتبت تباري في صوت القصص بعض الشيء بينها وبين قصة لانسستلا يحيى حتى ينفذ في أحرار الجمعة منذ فراقها عشرين فكلاهما تعذب موصحا لها بلسمة الحياة اليومية الأولى والغلات الصغرى تاتيه على أصابع الرجل ذي العيال والهواية حتى يفلت زمامه ويتناهى الاضطراب العقل على غير توقع من موله ، وكلاهما تبرز الفرق بين استجابة الرجل والمرأة لطحن الحياة العادية ، فالرجل هذا أرحم حسا وأخف ملامة ، أما المرأة فانشغالها بأمسور الحياة اليومية وشؤون البيت .

على تعاملها بصحتها شد الانهيار ، وفي كل من القصتين ترى الزوجة تنحدر إلى حلاوة تامة يمسد لهاب زوجها إلى المستشفى إلا أن هناك من أوجه الاختلاف في المعالجة وخاصة في تصميها القصص ما يصلح موضوعا لمروسة شائكة عن الفسوق بين جيلين وبين حصارلين كقصصنا الفسري الشيخ يختم قصته الزوجية وقد أوجعت إلى الطبيب أن يحسن زوجها في المستشفى بالرغم من أنه قد تعال لشقه ونراها في النهاية واقفة على سلم الطائفة في طريقها الصاعد إلى أهل في رحلة عمل ولكن في داخل الطائفة مدير الشركة يسافر هو الآخر في عمل أو استجمام - لا يوم - أما لأن سيليتو فقد اختار حالة من نوع آخر فمن ترى الزوجة تصحب زوجها إلى البيت بعد شقائه ، والزوج يتبعهم طوله الطريق من أمه إلى أن يسبدا ساة جديدة وشوقه إلى الموتة إلى العمل يوم الاثنين ، ويستم عند دخول البيت ألا يصبها قد لميرت الأثاث وجدها وتخبره زوجته أنها ستعود إلى العمل في الأخرى - وقد كان موضوعا وبغيتها في الموتة إلى العمل من أسباب شقائهما دائما - وهذا اليوم محتاجان إلى كل ملهم لاتها حامل ؟ ويلجأ الزوج ويقرر ويقرر أن يصبرها ويصحب في لندن ويدور في البيت ملها فينثر بصنوقه السحري متخفيا خلف جوارل قدمه ، ويدبر الإبرة فينتقي رسالة يدعو أنها له في النهاية « **هل أصبحت مستنزما الطفل** »

« **أودع قصة جديدة بقلم آلان سيليتو مؤلف رواية « صله السبت وصباح الأحد** » وهو من الروائيين الشباب الذين يصورون حياة الطبقة العاملة في إنجلترا ويستعرضون بالواقعية الجديدة من البنية النفس للفتة ، والقصص بعنوان « **الصندوق السحري** » ، وهذا الصندوق السحري لا يظهر إلا قرب منتصفها وهو جهاز لاسلكي يمثل بالنسبة للبطل مسدودا سحريا حقا من جميع الوجوه إذ يمنع أماله آفاق عوالم عجيبة خارج ذاته ، كما يمنحه إلى الماضي الذي ذهب وأبلى ، ولكنه يعني الكثير بالنسبة له فقد عمل أثناء الحرب الطائفة في سلاح الإشارة وكان من عمال اللاسلكي الحاذقين وكان مقره في مصر ، وهو لا يذكر من تجربة الحرب معاركها أو سر فيط سحرها أو اضطراب اغرائها ، أو غير ذلك مما يذكره المحشون ، فهو لم يخض شيئا من ذلك قد قضى مدة خدمته مربوطا إلى العالم المسحور عالم اللاسلكي يتلقى الرسائل ليل نهار ولذا فهو لا يذكر من الحرب إلا جو الصحة النافس، مسحة الرفاق وخاصة في أفريقي يعني بيتر حيث من الطائفة في التل الكبير ذات يوم إن، احتدام الحركة في الصحراء الغربية ، وارتداد لها لذلك تبار الرسائل المرسة والمستشيلة بسرعة جنوبية وقد كان بيتر عسلا من كينيا وكانت أصابعه الطويلة أسرع على لجها من أن تلاحقها العينان ، وقد توصلت بين الاثنين مسددة حسيبة مبنية على الزمالة والتقدير المنسوب بالثيرة - وقد كان البطل حينئذ خليقا لزوجته الحالية يكتب لها كل يوم رسالة ولا يتشرب في غيره من الجوده في صفيهم ولهموم ، بل ينطوي على نفسه في ركن من القاعة يقرأ رسالة أو يتدبج ردا .

وفي مستهل القصة لا يعرف شيئا عن هذا الماضي ، بل يلوح على أنها بعد في ذاكرة البطل الذي يراه رجلا مكمل لرجوله وهو ملق على رواقه أكثر من سعة أعوام وهو عايل في مصنع في مدينة نونجهام يتجشأ أجرا لا بأس به ، ولكننا نراه وقد جلس في حديقة عامة قارب العتال والستودينتات الملهة لذلك وجد حجاب الصبح من بعده وقد عرفت منه في النحبال إلى استعمل ، يذكر فيما سى أن قوله **زوجتي** **أحسها** **بشعور** **أجره** **الأسبوع** **ناقص** **لتخلعه** **يوما أو نصف يوم** .

ويستبع لنا فيما بعد أن هذا اليوم يمثل به « **ظهور** **تكمالات** **لاضطراب** **الطفل** **على** **الطفل** » وقد كانت ذواتها كاذبة في نفسه وإن لم تظهر بوارده من قبل ، وقد تتابع من رويته بلا سبب ووجد نفسه يلكها فستعنت في مقبدها ، وما يرمعه من المؤلف أنه لم يقصد إلى لظنها وأكادها تلكه شيطان خرج من أودعه ، لم يكون تطلعه عن العمل دليلا آخر على قرب الفلت زمام تطله من بعد .

ويلكي البطل في جهاز اللاسلكي التابع منه شهود في أهمية أحد الحلات في المدينة ، وفي الساعات الطويلة التي يطغىها كل سبت واقفا أمام زجاج التواجهة يتأمل حتى ضجت زوجته وطنه يخض وقته مع امرأة أخرى لولا أنه سبها أجره الأسبوعي ولم يفتش بنسأ رادعا - وهو اليوم يحسم أمره ويشتري الجهاز بساتن من الجينيهات كسبها في مرانحات كرة القدم ، وهو في الواقع قد كسب مائتين وثمنا عندما اتسبها مع زوجته فقد كان هذا أول ما تبادر إلى ذهنه عندما سأله مندوب صحيفة مسائية ما سيلمل بالتقود وظهرت لها صورته بلها في صفور الصحيفة وتعنها بالثعبان العريض ؟ زوجان من نونجهام يقتسمان الجائزة كصندوق جيب - ولم تجرؤ زوجته أن تعارض الكلمة المطبوعة في صحيفة سبارة .

وعندما يشتري المثل جهاز اللاسلكي الثمين لا يجد مكانا في البيت يطمه فيه إلا حجرة طفلهما المتروفي وعنده أحد الصدمات الكامنة تحت اضطرابه - فقد كان لها طفل في الرابعة عتوق من ستين في حادثة لا معنى لها ، غرق في التربة وقد التحق لييلطل عددا من أبي ذئبية وكان في رعاية فتاة تأنله للزفة كل يوم مقابل شلتين في الساعة ويقيم الأب الجهاز في حجرة

« أنا في التفكير » وتستل زوجته فعملها بقراره أن يجرها وهي تجارله مؤكدة له أنها قد قطعت علاقتها بالرجل الآخر . وأنه لا يبقها في شيء الآن . فينهال عليها لكما تم تختتم الصلة وصما في مثالي زوجي عنيف .

في العالم الجديد :

(أسبوعية تصدر في لندن وتخصص لشئون العلم بأسلوب مبسط)

في عدد ٢٤ أكتوبر من هذه المجلة عدل عن الآلة الحاسبة في الدراسات الأدبية ، وكاتب المقال هو الأستاذ أدم الجاريد الأستاذ بجامعة جوتنبرج « اسكتلندا » وقد سبق أن ألف كتابين في استخدام الطرق الإحصائية في الدراسات الأدبية وقد هالج في أحدهما مجموعة من الرسائل المشهورة في القرن الثامن عشر « في إنجلترا » ومعروفة باسم رسائل جونيوس وهي رسائل أدبية ساخرة تناولت الأقوال فيمن يكون جونيوس مؤلفها هذا ، ونسبها بعض نقاد العصر إلى جميع النابيين من رجال القلم والسياسة كل بدوره ، ورجح آخرون أن يكون مؤلفها شخص يسمى فيليبس كان عضوا في مجلس حركة الهند الشرقية وأكثر البعض هذه النسبة ، كما أثبت الأستاذ الجاريد في العام الماضي أن فيليبس هذا كان هو المؤلف لهما واستخدم في سبيل ذلك الدراسات الإحصائية الجديدة وهو في هذا المقال يشرح إمكانات هذه الدراسات كما يبين حدودها فما زالت الآلة الإلكترونية الحاسبة آلة كل حل لدرائها الجبارة وهي ليست عملا قادرا على الخلق كما يظن كثيرون ممن يسمونها « بالمثل الإلكتروني »

ويقول الكاتب : « إن الآلة الإلكترونية الحاسبة قد أصبحت شيئا عاديا في حياتنا الحديثة حتى يصعب علينا أن نتصور أنها لاكتاد تبلغ العشرين من عمرها . وأنها منذ عشر سنوات لقد كانت تسمى بالمثل الإلكتروني وقد ظن كثيرون أن هذا المثل الإلكتروني قادر على أن يفوق العقل البشري في جميع وظائفه بما في ذلك التفكير

وفي السنوات الخمس عشرة الأخيرة عرفت دراسات كثيرة ومؤتمرات وكلها للدراسة إمكانات الترجمة الآلية ، ولكن تقدم

مثل هذه الترجمة مازال بطيئا لأن الترجمة الآلية مازالت في مرحلة ترجمة الكلمات مع زيارات طبقية في التركيب ، والمشكلة في هذه الحالة هي أن الآلة الحاسبة تحتاج إلى نوع جديد من كتاب النحو ومن القواميس لتتمكن من إعراب وتحليل النصوص التي تدفع إليها ، ولما كان معظم علماء اللغة لم ينتقلوا تدريجيا لكتيكية أو رياضيا فهم غير قادرين على تأليف مثل هذه الكتب كما أن تأليفها يحتاج إلى جمع مادتها من طريق الآلة الحاسبة أيضا .

ويطى الأستاذ فيشر الإعمال الأدبية التي يمكن أن تقوم بها الآلة الحاسبة في حدود إمكاناتها الحالية ، وس أهمها تحضير النهراس من نوع Concordance « وهو النهراس الذي يبين كل المواضيع التي ترد فيها كلمة بالذات في النصوص المختصة » وهو عمل عمل شال كان يقوم به الباحثون من قبل في سنوات طويلة .

كما فيها يتعلق بدراسة الأسلوب فالآلة بطبيعة الحال عاجزة عن دراسة السخرية أو المبالغة أو الكعامة ولكنها تستطيع تحديد نوع الألفاظ التي يستعملها كاتب بالذات ودرجة تكرار مجموعات معينة من الألفاظ ، فهي بهذا قادرة على تحديد خاصية معينة من خصائص الأسلوب وبهذا الطريقة يمكن تحديد هوية الكاتب تحديدا قاطعا في الحالات التي يتطرق إليها الشك « أظن على سبيل المثال عدوى ٢ و ١٠ نوفمبر من صحيفة الإيزنبرسر اللندنية حيث يرد شرح مفصل لاستخدام الآلات الإلكترونية في الدراسات الانجيلية والوصول إلى نتائج قاطعة في موضوعات اختلف فيها أساتطين هذه الدراسات على مر القرون »

ويطى الكاتب في شرح الآلات الجديدة التي تنتجها هذه الدراسات أمانا وقد لا يبدو واضحة لنظريتي اليوم « لقد فتح عصر الآلة أمام باعتي اللغة والكتابة آفاقا جديدة حقا ، فالآلة الإلكترونية لا ترمينا عن الأعمال الشاقة الروتينية فحسب بل تيسلنا نقل في الوصول إلى مستويات لم تكن نعلم بها يوما - مثلها مثل الفكرة الثلاثة والمصادر التي فتحت أمامنا السبيل إلى وحالات لم تفكر فيها يوم كانت أسرع وسيلة في مقودنا هي ظهور الجياد »

رسالة من نلسون



مجلات الفرنسية



يقمتها : السيد عطية أبو النجا

سارتر يروي قصة حياته :

يبدأ سارتر يسرد قصة حياته في مجلة « المصور الحديث » تحت عنوان « الكلمات » Les Temps Modernes ويبدو أن لهذا العنوان مواء الخاص ، فقد قسم سارتر سيرته حياته إلى مراحل ، أطلق على المرحلة الأولى منها اسم « القراءة » ، ويرى بها « السنين الأولى من طفولته ، التي تمتد من ميلاده إلى سن تعلمه القراءة » وقد نشر هذا القسم في عدد أكتوبر من المجلة المذكورة .

وقد حلل سارتر في صق ومرحلة لا تغفل من القصص الظروف التي نشأ فيها ، ومشاعره أثناء أسرته ، خاصة حيال أبيه الذي انتحر وهو لا يزال في الهدء وهو جده الذي قام بتربيته وحياء برمياء لا تغفل من التكلف والحركات المرحية ، فشب الطفل في جو منفصل ، وبرع هو الآخر في التبرج والتعتيل ، وكان يشعر أنه غريب من الدار ، وأنه قد فرس على الأسرة فرسا ، فكان ينفذ الكثير ليكسب أمهاتيه ، ويحرص على اقتراب من جسده ، وذلك بأن يلعب دور الطفل الفاتية ، ويتظاهر بقرابة وبلهم الكتاب والشراء الذين يتكلم بهم وب الأسرة ، ولكنه كان يحس في أعماق نفسه أنه ليس في بيده بل هو ضالوق صيغ رائف التشويق صليح الاحياء ، فكان ينسج ما يظفره في نفسه من صراخ بالانتماء في أحلام معينة ، فيخيل أنه قد أصبح بطلا حسانا عهد الله أنه متسولية جسيمة ألا وهي اقتاذ الأبرياء من يرثي الأشرار وحمايه المحتاجين والضعفاء .

يحلل سارتر مشاعره أثناء أبيه فيقول أنه لا يكن أية مشاعر لهذا الأب الذي فادته وهو لا يزال رضيعا ، ولم يغفر عليه شخصيته وأهواءه كبره من الأباء ، ولم يشاكره في حب أمه ، فلم يمان الطفل من مقدرة أوديب ، ولم يعرف للغيرة طمعا ، وشب ونمسا دون أن تغرض عليه أية قيود ، فلم يتعلم صبورا كيف يطيع الأوامر ، ومن ثم لانه عجز متعما بلغ مبلغ الرجال من إصدار الأوامر .

ونسوق للقراء فيما يلي مقتطفات من ذلك القل القيم الذي جمع بين جمال الأسلوب ، وصق العاطفة ، وفرازة الفكر ، وألقى أسمره قوية على شخصية أحد جبابرة الآداب واللطفة في القرن العشرين .

حدث في حوالي عام 1860 أن اضطر أحد المدرسين من بطون الأرايس أن يترك مهنته النبيلة ليعمل بقالا ، بعد أن أنقلت كاهله أمياله العائلية وأجبرته على اصافه هذا المسلك ، وقد حاول فيما بعد أن يمتدح في طفله من مسالته القدسة ، فكان أن يكرس أحد أبنائه لرعاية الفرس ، بما أنه قد قد من تروى الفصول ، وبذلك قسم الأسرة قسا ، هو الولد الأكبر الذي يدعى شارل ، والذي سرعان ما تخلص من الجملة التي وضعت في مئة ، واسطاع يركض في كل مكان ، متفيا إلى فارسة بارعة في ركوب الخيل ، ومتدلك حرم على الأسرة النطق بأسمه ، ولقيت صورة المعلقة على الحائط بحيث لا يشاهد أحد رسمه ، أما الابن الثاني المسى أوجست ، فقد سار على نهج أبيه ، وقده في تضعيته بنفسه ، فمارس التجارة ونجح فيما ، وفي الابن الثالث لويس الذي لم يكن ينضم باستعدادات بارزة فاسترعى

الأب على هذا الولد الهادي ، وجعل منه قسا في لح البصر ، وقد بلغ من امتثال لويس لأبيه أن أنجب هو الآخر قسا ، هو البرت شفيتر الشهير .

أما شارل فلم يفر بعباسته الشاردة ، ولكنه ظل طوال حياته متأثرا بموقف الكرم ، كلما بالرغبة والسمو ، وكان ينشئ في التوبيل ، ويعمل من الحياة قية ، ولم يكن يتكبر ، كما سترى ، في التنصل من رسالة أسرته الساية ، ولكنه فضل أن يكرس نفسه لشروع خفيف من الروحانية ، ولون من القسوة ، لا يحرمه من الفارسات ، فوجد في التدريس شالته المشودة ، وقام بتعليم الألمانية ، وناش رسالة من مائس سائس ، وأمن بتدريس اللغات بالطريقة المبتدئة وادعى فيما بعد أنه هو الذي ابتكر هذه الطريقة ، ونشر بالاشتراك مع السيد سيونر كتابا بعنوان Deutsche Lesebuch لقي كل استحسان واهتمام .

وارتضى شارل في سلم الوظائف بسرعة ملحوظة ، فحصل بمالكوس ، ثم نقل منها إلى ليون ، وأخيرا استقر به المقام في العاصمة ، وفي مالكوس اقترن شارل شفيتر بولويرو جيان ، وهي ابنة كاتب شرعي كاتوليكي . . وسرعان ما تلمرت لوليرة برقة بأبواب قوة فيها من الفلاات الزوجية ، وعطش الحق في الانفراد بالخدمة خاصة بها ، فاددت أنها مصابة بالضعف ، ووظفت نفسها على ملازمة الفراش ، ثم أخضدت تيفي شيئا فشيئا الطوضاء ، والشموات ، والهوس ، والأندفاع ، وكل ما تلمس به حياة أهل زوجها من تمشيل وفلظة وخشونة . . لقد كانت تشر نحو زوجها بزوج من الخوف والحق . . وبزوج من الصداقة أحياء . . عندما بدأ يفسها . . ولكنها كانت تستحسب جميع نرداته عندما ينسج في الصراخ ، والتجبت منه أربعة أولاد : فتاة سات وهي في سن مبكرة ، وولدان ، وطفلة ثانية ، وقد قيل هذا الفرنسي أن تلقى زوجته فيها أولاده فسيروا وفقا لتعاليم الكاثوليكية ، ولله علم بذلك بدافع من الاحترام أو من عجز الإكراه . .

وقد فلتت الأسرة الانانية ، أن ماري ، طولتها جالسة على ترسوا ، يظفروا إلى نفسها الضجر ، وعلمسوها العبادة والافتقار من وقتها بحيث تصعب قاتمها ، وكانت على نصيب من الرضا صبرا من الألف من خاملة مطلة ، وعلى حط من البها والبارة فحرصوا على الانتباه الفتاة إلى ذلك ، فقد كان هؤلاء الرجال يربون المتعود بأنفسهم سرهم تواضع مركزهم . . يمتدنون إلى الجمال لا يلق إلا بمن هو أعلى أو أدنى منهم مرتبة . . فلا يجوز إلا المزيكات أو العاضرات . . وبعد مرور نصف قرن من الزمان أدركت أن ماري وهي تتصلع اليوم الأسرة أنها كانت جميلة في يوم من الأيام . .

وفي عام 1904 عثر بداري شفيتر في مدينة برست شايط بالبحرية ، كان قد أصيب بالحمى وهو في فليانم الجنوبية ، واسترعى في هذه الفتاة الهيباء المعلقة وتزوجها ، وأنجب منها طلا هو أنا ، ثم حاول أن يجد في الموت ملادا . . وقتلوه إلى مزعة على مسافة عدة فراسخ من تيبية ، وكان أبوه يأتي لزيارته يربوا في حربة صغيرة . . واستندت الهيم والسر توى أن ماري ففبت إليها ، ومهد بي إلى مرضعة تكن قريبا من ذلك المكان ، فحاولت أنا الآخر مستجدا أن أموت ، من انتهاب الأمه . . وربما من الكمد والليظ ، وهكذا وجدت أمي تفسها في الشر من عمرها عذبة الفيرة ، محرومة من أي نصع ، موزعة بين شخصين يتصرخان قبل أن تعرفها تمام المرفة . . وعندما مات أبي اقتنسا أنا وأن ماري من كايوس مشترك ، وشعيت من مرضي ، لكننا كنا نحسين تليس ما ، فقد وجدت أن ماري يحب وشيفه أنا لم نفرق منه يوما ما افتراضا حقيقيا ، أما أنا فقد ألفت فوجدت نفسي في حجر امرأة غريبة متى . .

ولما كانت أن ماري خالية البواض ولا تمارس أية مهنة فقد اضطرت إلى العودة إلى دار أسرتها . . وتكررت أسرة شفيتر لوت أبي هذه السيفية التي لا تختلف من الطلاق ، وأيقن

الجميع أن أمي مستوفى من هذا الحدث الذي لم توقعه ولم تستطع منعه . ولكن تكفى أن ملحن في ذنبها تلتفت في تسيرين آمين منزل والديها عندما كانا يعيشان في ميونخ ثم في باريس وجعلت من نفسها مربية ووصيفة ورثية للخدم ووصيفة وحديقة في آن واحد ، ولكن ذلك كله ما كان ليكفى للتعب على قلب أمي الصامت ، لقد أحلت لوبرتة نافر من بيننا وكانت آن ماري البالغة في وقتها لا تحسد عليه : فتحت ، أن هي بقيت حاملة ، أن تعتبر عبثا نقلا على أسرته ، وعندما علمت على حمة الجميع الهمم بالطبع في السيطرة على الدار ، ولقد بلورت أن ماري بكل حشاشتها كي تدلل القبية الأولى ، وبكل نواحيها لتتخلص من الثانية ، ومن ثم جعلت من نفسها بيذا للجميع .

قد كان موت جان بالست مارتز أكبر حدث في حياتي فقد راد أمي إلى نيويورك ومنحتني الحرية . . فلو كان أبي قد ظل على قيد الحياة لارثني على بكل قلته وسحق شخصيتي ، ولكن كان من حسن ظالمي أن تقي أبي بحبي في سن مبكرة ممسا أتاح لي أن أتقل من الشاطئ لأحر . وسط المديدن من أنثال « أيتيه » (1) أيتيه لي يحلمون على ظهورهم « التسيير » ، وأن أتابع طريقتي متفرقة وحيدا ، وصديري ملوح أنا وشبابه لؤلؤه الآلهة الشفيين الذين يستطيعون ابتاعهم على اللوام . لقد تركت حلي شيا مبنا لم يتبع له الوقت لكي يصبح لي أبي ، وأكاد اليوم وقد بلغت من العمر مائة وأربعين من أبنائي ، فحصل كان مصرعه نعمة أم نعمة ؟ ليست أدري ، ولكنني أتقبل طامحا جملة عالم نفسي شهير : « أن ذاتي لم تفهم شيئا دات عليا . . أس لا أدري على هذا إلا شيئا ، لقد رحل جار مناسب حمة دور أن يسمح لي أن أحاطي بالتصرف عليه ، وأني لأدعني اليوم ردي به . ومع ذلك فقد عرف الحب ، وحاول أن يعيش ، وعلى الرب . وكل ذلك يكتفي لتكرير الرجل . ولكن لم يعاوى أي شخص من الأخرى أن يثير اهتمامي بعد الرجل . لقد رأيت طول مدة سمين صورة معلقة فوق سريري لاصطف مصر المأخوذة من عظمة ساحة وبرادة له وأني مستندة لسيادته وهارب كفيف . . لم أختلط هذه الصورة حين ألتحق إلى المدرسة الثانية ، وعندما ورتت كتبه بعثها . . فبطا المجد لم أترك يعيش إلا قليلا . أن كل معرفتي لا تتدلى ما سمعته عنه وكأنه ذو القناع الحديدى أو فارس(2) أيور . . فغدا المرحلة لا تتصل بي مباشرة ، فما من أحد يذكر أنه قد أحيى ، أو احتواى بين ذراعيه ، أو حتى في بعينه الصافيتين اللتين انطوى اللود ، ليس هذا إلا مجرد شبح أو نظرة ، لقد وطىء كلانا بقدميه نفس الأرض لفترة ما ، وفي هذا تتحصر كل ما بيننا من صلة .

مضى رب الأسرة . . لقد كان يشبه أيام شبابه يسوع و Jehoiach ، وذلك ممما كانت لحيته لا نوال سوده ، وأني أعتقد أنه كان السبب لير البياض في موت أبته اميل ، فقد كان ألبا للقبض ، يشرب من دم أبنائه حتى الإثراء ، ولكنني عندما أخذت مكانه في منزله كانت لحيته قد ولعها الشبيب ، وأصغر لوبنا من ثائر دغان التبع ، ولم تبد مضيق الأبروة تثير اهتمامه ، ولو كنت أيتيه لاستبدلني بلا شك ، يحكم المأخوذة ، لكنني كنت لحسن الحظ من نسل شخص آخر ، فادر الحياة بعد أن أنجب طفلا . . ولما كان جندي يرد أن يفتح بيته في صورة مجور ملتون حيا ووصيفة وأصحابا ، لقد وجد في شمسائه لجمال مني أمجونه ، وجعل من نفسه ألبا للعبة ، له لعبة ألب ، وقلب الألب المقدس . . وكان يقول لي « يا صغيري ، بصوت يرتفع من الحنان ، بينما تترقق الدموع في عينيه .

(1) Zola هو ابن الآلهة فينوس وأنتير ، وقد حمل أيتيه أبا أنتير أمير طروادة على ظهره حتى الميتة وذلك عندما أحرقت الإبريق هذه المدينة .
(2) شارل دي بومون جاسوس لويس الضامن عشر ، الذي تكرر في ردى امرأة ، وعمل بالباطل الروسي كوصيلة .

الباردين فيصبح الجميع من حولنا : « لقد سلب الولد الشقي ليه . ولا مراد من أن جدي كان يبدى ، ولكن ترى كل كار يمتد إلى أنه لن يصير على أن أميز القيقية من الأتفال في حياض غنى من هذا النوع : أنني لا أعتقد أنه كان يبدى مثل هذا الحب بين أحماده الآخرين ، وهو في الواقع لم يكن يراهم لا كما كناهم كأول غير محتاجين إليه على الإطلاق ، أما أنا فقد كنت أتعلم عليه في كل شيء ، ولماذا كان يبدى في شخصي كرمه ونيله . .

« أن الطاعة وأصدار الأوامر شيء واحد ، أن أشد الناس استعدادا بالسلطة ، وأنهم ، يلقى الأوامر باسم شخص آخر . باسم أبيه ، ذلك المظفل القمقم ، ويصب على الآخرين جامعا من جور متوى ، أما أنا فقد أهتمت أهلى وأنا صغير أنني ولدت ممتجة ، لا سليل رجل مات . . ولعل هذا هو السر في طيشي الذي لا يتصوره عقل ، فما أصفرت أورا لي يوم ما ألا وأثار ذلك ضحكي وضحك الآخرين ، فليست ممن يعاؤون من داء حب السيطرة ومرد ذلك أنني لم أعلم كيف أطع .

ومن علاني كنت أطع ؟ لقد أروني شابة شخمة وقاوا لي أمي ، بينما كنت أرى فيها أختا كبرى ، فلهذا الطوار السجينة كانت لتمثل لأوامر الجميع ، وكنت أدرك تماما أنها مكلفة بيفدتي ، لقد كنت أعبها ، ولكنني كبت أحتراما وأنا لا أرى من حرلي من يتي لها الاحترام ؟ لقد كان يمتلئ ثلاث غرف للزوم حصص الأولى لجدي ، والثانية لجدي ، والثالثة للأولاد ، والأولاد هم نحن القاصرون اللذان يمتسان على نفقة الغير ، ولكنني كنت وحدي موضع الرعاية ، فقد وفروا لي فرني سرير فناء ، ننام فيه وحده ، وتستيقظ في الصباح دون أن يمسها بشر ، وتذهب إلى الحمام لتعسل قبل أن تصفر من نومي ، وتعود لي لفرقة وقد ارتدت جميع ملابسها : فكيف أصقل أنا هي التي تفضت في أحضانها ؟ أنها ترى لي أحزانا أكبر إليها ، وأرني لاجها ، وأغد الموم على الإقتران بها عندما أقصر لأشغلها برمايني وأسبل عليها حمايتي . .

« إن المظفل الجرجري يعيش دوما في الحاضر ، بل وبعبارة أخرى إلى المظلة الأولى كان يردني أنا أخرج في الفتر واللحظة من طلة الحائلة ، وأني أصبح بعد الآن وإلى الأبد أظنني (قد أحر . ولم أن أدرك أن ذلك يتطلب مني أن أجد واجتهد ، فقد كنت أحيى أتي أختناج إلى فرار تصفوه محكمة لي يسمح لي بمساحة مختلف حقوقي ، ولكن أين أجد مستشاري هذه المحكمة ؟ لقد كان من الطبيعي أن يكون لأهلي تقرير مصري ، لكن هؤلاء القضاة كانوا قد سقطوا من عيني لأفراهم في التصنع والتشيل ، لقد كنت أستبعدهم دون أن أجد لهم بديلا . لقد كنت يرفوفا يثير من حوله العنة ، ليس لديه أي وارغ ديني أو قاتوني ، وليس لوجوده مير أو غاية ، ولكنه يجد السؤلوي في الكوميديا المأخوذة ، يدور هنا وهناك ، وينطلق من كلب إلى كلب ، ويغير من ريد إلى ريد .

أنا بعض صديقات أمي المخططات تاتي لها أنني طلل حزين ، وأدمن قد شامتني لوقا في أحلامي ، فتمتني أمي إلى صفوها ثالثة : (م تمسكو أنت يامن لا ينقطع من الماء والرح ؟ أن لديك كل ما تشتهي نفسك « تم ، لقد كانت أمي على حق . أن المظل المذلل ليس بالزحيز ، ولكنه يعاني من الفجر مثل الموك ، بل مثل الكلب .

● أياجون يلقه الآداب العربي :

Les Lettres Françaises أصدرت مجلة « الآداب الفرنسية » عددا خاصا (٢٤-٢٥ أكتوبر) بمناسبة ظهورها للمرة الأولى ، سامح فيه كبار الكتاب والراسمين في فرنسا ، فأهدى بيكاسو وجرومير وشابال وبنوين إلى هذه المجلة رسوما يسبق على كتفه إلى الأبد .

(١) تقول الأسلاطين أن « أظنني » كان أحد ملوك موريطانيا ولم يكسرم وفادة الأيل بربيه ، فلهضوه هذا الأخير إلى جبال أظنني الشباقة ، وبذلك حكم عليه أن يحمل السناد على كتفه إلى الأبد .

شعرها ، كما زود كوكتو قبل وفاته مجلة الآداب الفرنسية بمقال عن الشعراء آن دى نواي . بيد أن أهم مقال في هذه المجلة هو بلا ريب ذلك النص الذي دولته أراجون .
وأراجون شاعر وقصصي ولد سنة ١٨٧٩ وأسس السيرباليه هو وأندريه برتوني ، ولكنه انصرف من هذه المدرسة في فترة ما بين الحربين ، ومالغ الشعر أميتا على الطريقة التقليدية ، وعندما تعرف أراجون بألسا تزويليه الروسية الأجل ، واقترب بها ، تأثر بها تأثرا عميقا ، فغيرت اتجاهاته الفكرية والأدبية ، وأسس الحركة الوافية الاشتراكية وألف قصصا تتسم باليساطة وسهولة الأسلوب واستخدام اللغة الشعبية ، ونال جائزة رينودو عام ١٩٣٦

وعندما غابت الحرب العالمية الثانية استقبل أراجون في مقايمة الأمان ، وألف قصائد حماسية ترنم بها كل الفرنسيين - هذا وقد نشرت له *Les Nouvelles Revues Françaises* في مदनوفير مخططات من ديوان مجنونا لاسه كتكتيشن المام أراجون بالحصانة العربية وأكادها ، ومن غير معرفته بتاريخ العرب ، حوى مقال أراجون مخططات من ديوان تحت الطبع قام بتأليفه، وجعل منوانه مجنون لاسا *Fou d'Elas* ، و « لاسا » هي زوجته التي أوجت إليه بفكرة الديوان ، أما المجنون فهو يرمي إلى الشاعر ، وهو يشبه - على حد قول أراجون - « مجنون ليلى » الذي نضى به في أشعاره نور الدين عبد الرحمن الجاسي (١٢١٢-١٢٩٢) .
وبمقال «مجنون لاسا» مأساة سقراط فرنانطة ، ويدافع أراجون فيه عن آخر ملوك بني الأحمر ، أي عبد الله محمد الأول الذي انتزع منه فرناند فرنانطة ، فقرأ بذلك آخر عرض للعرب في الأندلس ، كما يحلل أراجون نظرة العرب إلى الزمن في الفترة الأخيرة من حياتهم في الأندلس متندا ملوما أنه لم يجد لهم أي مستقبل في هذا البلد .

ومن الجدير بالذكر أن أراجون يوه بصراحة بأثر الأدب العربي عليه في هذا الديوان . هذا وقد وضع أراجون في المقدمة الظروف التي جعلته يقرر إبراز وجه أبي عبد الله الأنشيطي ، لذكر أنه كان يقرأ يوما ألفية مطلها (غنية سقوط غرناطة) فظهرت هذه الكلمات وجعلت خياله يطلق عبر المتنور وإقلاق ، وقد بدأ يقول :

« .. وتضمنت شخصية أبي عبد الله آخر صورة هذه المدينة المحاللة بالأساطير ، وراود أبو عبد الله حبال ، ولكن أي ل أن أتأكد أني قد تضمنت فعلا شخصية أبي عبد الله الحقيقية ، ولد مسخت رويات أمثاله صورته ، وضوحت معالمها أشجار من نصر من عرب أسبانيا من جهة ، وقصائد الشعر الأسباني من جهة أخرى .

وصفت أربوعون سنة قبل أن أدافع عن أبي عبد الله ، لقد حاولت أن أبرز صورة ذلك الماهل على حقيقته ، فبحثت عنها رصفت الزهور العربية اليرة التي أيمتليها نوحمن لفرانجياصل إلى سقوط القسطنطينية وانتشرت في الشمال وفي آسيا من طريق الفرس ، وصبرت قبط أفريقيا إلى الأندلس حيث تسيل ألبياء اللثنية ، لقد فنتت عنه في أراجح الإسلام فطقلت الطريق في بغداد والاسكندرية ، وبين الرمال التي يسكنها الطواقي ، وفي أقصى غربي الجبل الإسلامي .. لقد كتبت أنمي في العام المسيحي بتقائده ودياليه وأفكاره وأصغله ، ولهذا كان من الواجب أن اتصل بالإسلام اتصالا مباشرا من طريق الفهراسة أو الرحلات ، غير أني انفضت من الضيال نبراسا ينير لي الطريق ، سألوا في ذلك على فوج وأرفيه ودائتي متندا زاروا الجميع .

قلت فرنانطة حلما يراودني ، وفهر إليه نفسي التي أن هرفت إلى « .. ومندلل وجد الطمح بفطها ترية سالمة وقسماداة سمحت له أن يزهو ويؤذي لفره ، وهكذا شقت فرنانطة أرضي أحلامها وفطرت إلى حيي الوجود يرماها نور امرأة فتت بيده المدينة أسمى -
ولعمري ليست أدنى ملاا سأقول في سيقنوني في هذا

الديوان ، فقد ينهسى البعض بالكلف ويصحبون أني رجعت باسم « لاسا » رجاء في شعر يترنم به جهور مجنون استسلم لتسليطان شعره فكان الربط بين هذين الشخصين شربا من الضيال المسرحي . وقد يقن البعض أنني لم ألتشد سوى الضماعة والشعيق في هذا الديوان الذي يجري على لسان شاعر من فرنانطة بلغ من الصبر ما يقتل الأشجورا ، وأنتفى في شعره أثر الجاسي الذي ألف « الجزون وليلى » في البحيرة قبل سقوط فرنانطة بما يقرب من ثمانين سنوات ، كما قد يرى الآخرون أن هذا الديوان ليس سوى شطحة من شطحات الضيال ، وقد يأخذ على الشاعر مرجي بين الشعر والنثر في لغة هجين لا هي بالشعر ولا بالنثر ، ولكن عليهم أن يعرفوا أن الشعر العربي يسبق في أغلب الأحيان ليوضح رأيا أو نصا متنورا أو يحول نظرية في الشعر ، وأنه من الممكن تطويع اللغة الفرنسية على فراء اللغة العربية لتعبر عن مختلف الأساليب التي ليست بالشعر الموزون ولا بالنثر العصري .. .

● باريس تكبي جان كوكتو :

لا تزال باريس تكبي جان كوكتو الذي ولد في ٥ يوليو ١٨٩١ في « ميرون لاويت » ، على مسافة بضعة أميال من باريس ، وقد ذاع اسمه وهو في الثامنة عشرة من عمره عندما نشر في عام ١٩٠٩ « مسباح ملاه الذين » و « *Prince Frivoles* » كما كتب فيه قيمة هذا النحاح ، ومن باكورة نفسه وأودته خلالها فكرة الموت ، ثم تعرف بأن دي نواي ، وجيد واديجه وسترانسكي وديا جليف وبيكاسو ، فغيرت اتجاهاته الأدبية نظيرا جليريا ، وأخذ يصير من مختلف التيارات الحديثة في الفن والسينما والباليه والسيرك والجراف ، كما مارس التمثيل ، ومالغ السند الأدبي . وقد تميز كوكتو بأسلوب يغلب عليه الضيال ولا يغلو حقا من القزابة ، كما فعلت فيه فكرة الموت مكانا بالريا .

هذا ولجان كوكتو نجارب عامية في الشعر ، وهو يرى أن عليه الصقيع يبدأ في عام ١٩١٦ حين أخذ يصني إلى أحلامه وحدها ، فالتفتة الأدبية ، كما عرفها كوكتو ، مبيرة من : « فاموس في نوفي » ، يصبح لاحكام الضلل .

ولقد تعاون كوكتو مع سالي وبيكاسو وديا جليف في إنتاج بعض أنواع الباليه ، و « *Parade* » كما وضع له هورليز موسيقي « *Orpheus* » و « *انتجرون* » ، وألف له سترافينسكي موسيقي « الملك أوديب » .

ومن قصص كوكتو الشهيرة *Les Enfants terribles* (١٩٢٩) ومن مسرحياته المخالدة *La Machine Infernale* الكوميدي فرانسيز « *Les Parents Terribles* » الفرنسية التي مطلقا التاتزليزية (١٩١٤) و « *La Belle et la Bête* » (١٩٢٩) التي لاقت نجاحا باهرا .

ومن المسلسلات جان كوكتو « *أوديبه* » و « *L'Éternel Retour* » و « *Buy Blas* » و « *La Noce Massacrée* » الشهيرة : هذا وقد قل ذلك من جان كوكتو : « أخبروا كوكتو أني لعبد ، فهو الشخص الوحيد الذي فتح له الضيال باب مملكته على مصراعيه ، لم عاد من هناك غمرى اللون كشخص كان يستمتع على شاطئه البحر » .

وتحوى الآداب الفرنسية آخر مقال كتبه جان كوكتو عن صديقته الشاعرة « آن دونواي » التي ماتت سنة ١٩٣٣ بعد أن طرقت شعرها الأفاق ، ومكنت ملوما بالجميع اللوني بليجيكاً رسميت باميرة الشعراء ، لم طواها النسيان ، ومن المعلوم أن كوكتو تعرف بها فترة كان قد شيس فيها . من الحياة ، فطعته كيف يحب الدنيا ومياميها .

استهل كوكتو مقاله قائلا :

« عندما أموت سأنتقي باتاندونواي ، وسأعبر معرا من المسبح ، وأدفع إلى البايه ، وعندئذ سأسميها تجاندي وتجاندي قاتلة : ها أنت ترى يا مسخري أن ليس هناك شيء بعد الدنيا ، أجل ليس هناك من شيء بعد الدنيا ، ألم أقل لك ذلك من قبل ؟ » وندلل

ساحس بمرحة خالدة ، وأنا أسمع الكونتيسة تنكم .. » قد فقد عرلت الكونتيسة اثنا حياتها شهرة لم يبلدها إلا القلة القليلة ، ولكنها تردت فجأة بعد موتها في حقيرة السبيل ، فالشهرة : وهي امرأة ، تيجر وفات كل من أرفط وهو حي في التفرق منها والنسي لكسبها .. وأصبرته ، فقد كانت الكونتيسة تفسد الإبادة التي نصيح إيرلين بكسر حقها ، ولقد كانت هذه المعرفة الملهمة تنزل بالشعر أحيانا إلى التفرقة . فقد صعدا بالكونتيسة يوما إلى تاور الطمام لديها ، فرائتها تترقب بعدها اليمنى وتسير بعدها إلى التاور التي ضيربها حتى لا يتكلموا فبتمتعوا من الأسرسل في الحديث .

● الول جان كوكو الأخيرة :

كما نشرت مجلة باريس في مدعها الصادر في مرة نوفمبر ١٩٦٦ حديثا أدلي به كوكو أن أدبت مورا قبيل وفاته ، وعالج فيه عدة مسائل لتصل بحياته ونظرته إلى الموت وفلسفته الفنية والأدبية ، ونظرا لضيق المكان نحن نسوق للقارئ لبدا من هذا القتل الذي يعتبر وصية مختصرة للفنان العظيم الراحل .

يقول كوكو :

« ألهامه لوضويون وأرستقراطيون في آن واحد ، وهذه الصيغة المزدوجة هي التي لزمهم من فبرهم وجعل فهمهم أمرا مستحسنا . تأمل في حياة هنري الثاني ، أماني رجالات المنفى الذين يحولون وحدهم أحياء ، قد ماتوا من الهيس ، فانتحروا أو هربوا (١) من العالم ، أو ففروا آخر أيامهم على سرير امدى المستشفيات ، ان هناك شرقة من نوع قريب فلقد الرجال الذين ينفذون الروح من التناعة ، ولو أنني كنت وسيطا روحانيا لأجرلك أي أرى الروح تستعيد حقوقها شيئا فشيئا ، وهذا رد فعل طبيعي فسد تدهور القيم . ان الروح لمحق دائما مكاسبها في تكتم على يد القلة القليلة والصعوبة المختارة ، فالروح ، ذلك المعادن اللعين ، أخذت تنفذ قريمتها في زمان كاد فيه الكم يطغى على الكيف . ان الجمال يتابع طريقه خفية ، ويتكفد العذلة أحيانا ليتسلل إلى بر السلام دون أن يشعر به أحد . وعندما تمتد نفس الإنسان لورا حبيباتها إلى الجمال ينشد هذا الجمال وجها جديدا ، وينزع إلى هذا ينفسر في حوله » ويعمل إلى الأثر الفزع كرامي مجبور ، بيد أن هذه الأرائس جميل انشاس في حيازة في مصرنا هذا ، فما من أحد يجزئ على السخيرة من المستحبات في الفن والأدب .

ان الجامعير تفتش ان تثير الاستهواء في حولها ان هي استهجنحت التيارات الجديدة ، ولهذا فهي يدي شيئا من التبلد والخرج ، كنفس ينظر إلى جاره من طرف عينه ليستشيره قبل ان يتخذ أي قرار ، وأنا أعتقد أنه من الصبر الآن الأثره أي فصالح أو حجات كذلك التي أثارها من قبل .

Sacre du Printemps

ان الجامعير قد امتدحت على اللطافات التي أصبحت تصفق على خديها .. ولهذا صارت مهمة الناشئين مسيرة ، فالزواص التي يظفونها لا يسبب أي جدار ، والجامعير تفهد فتنابهم حتى لا تنفر ، ان الشباب ينفي كعاد في مرجل ، بعد التظاهر ويحاول ان ينطق عبر الزواجر التي تمنع طبعه ، ويبدأ فقط يصيح من جديد شيئا بمعنى الكلمة . انني أفضل دائما هذا الهياج إلى المدارس الفنية التي ترمي الإنسان على العمود ، لكن الشبيبة تفرط للأسف في تقديس السمة ليفسد عليها التفرع كل شيء ..

ان علينا مشر الشهاد ان نثق طريقنا بعيدا من الطريق العام ، وأن نتابع سيرنا في الظلام رغم ما حولنا من أهواء صاخبة وكلف بالسرمة . ومن العز حقا ان الصديقين من الشباب يكون من هذا الزحف اليطيه ويفشلون معارسة « الأثروبست » الأدنى ، ويبدأ يستقلون عسيرة لا يملكونها ، ويتخيلون أنهم قد أسرعوا في سيرهم ، متحاشين ان هذه السمة ليست مكانا لهم .

(١) لعل كوكو يشير إلى رابير الذي ترك الشعر وفقد أوروبا إلى مجاهل أفريقيا أو إلى ماريون وأمثلة .

لقد احتد الرخي على كوكو في الشهور الأخيرة من حياته ، ورغم أنه لم يك ذلك عالما للشقاء ربما قد كان كعادته ، متعلما على تنفيذ عدة مشاريع ، لأنه كان يجد في الإنتاج نشوة وسكرة حقيقية ، لذا قد كان يرفض الخلود للراحة ولو لبرهة وجيزة ، وفي هذا يقول :

« محال أن أستريح ! لقد كان وجهي السقيم يشير الفزع من حولي وأنا أخرج فيلم *Beau et la Bête* ، ولكن مناظر كانت تنشي نظري المهمل ، وكنت أفضي من التصب من هم أصلب مني عودا ، وكان العمل يسحرني ويجعل مني شخصا آخر » .

ان نفس تلوب في التناجى إلى درجة تجعلني أعتني ان يكتف من الخفقان ، وأن تفسد أنفاسي وأنا أعمل . ان البطالة تجعلني حصبلا للموجات القبيحة المشحونة التي تفرد العالم ، وأني أخلص منها بالعمل الذي أجد فيه نوعا من النشوان الغنائي .

ثم وجه إلى كوكو السؤال التالي :

« ان اليمنى يمولونك لآلة تصالح جميع الألوان الفنية والأدبية : القصة ، المقالة ، السينما ، المسرح ، الرسم ، التصوير .

فرد قائلا :

« هذا قول هراء ، ولوم لا يستند إلى أساس . انني انتقل أحيانا من وسيلة تعبير إلى أخرى ، ولكن لا أترك وسيلة ما إلا بعد ان أبلل قفاري جعدي في استغلالها ، فان كتبت لعرفت لكاتبها ، وان صورت اقتطعت للتصوير ، وان رسمت ، والرسم نوع من الكتابة ، لم أفلح شيئا غلاه ، وان عبرت من خليجات نفس من طريق السينما تفلت من المسرح ، فأنا لا أجمع قط بين هذه الأشغال في آن واحد » .

أما « المجلة الفرنسية الجديدة *La Nouvelle Revue Française* » فتشوى في عدد نوفمبر بأنها لكوكو كتبه صديقة مارسيل جومندو مقالا من جان شومبيرج أو الجدار الجراجي على لسانه أوستن جاتيس الأجنبي التي منعت شومبيرج أن يفرغ الشهرة ، رغم أنه اشترك في مختلف الحركات الأدبية التي يهادت في فرنسا ابان النصف الأول من القرن العشرين ، ومن هذه الأساليب غلبة التفكير على العاطفة في مؤلفات شومبيرج التي تعوزها التلقائية والخاصة بالدقة .

وبالطبع مقال ساخر من التويت كتبه ايبيل ، وهو أديب وأستاذ جامعي حاضر بالجامعات العريقة عدة سنين ، وناقش رسالة في رابير الأثر شجة كبرى .

ولقد قلده ايبيل في مقاله لفة الشباب الفرنسيين وسخر من ولهم المفرد بالتويت واتباعهم على الملمات الجنسية واورثهم على القيم والمآير واتقادهم ان الكبار لا يفهمونهم ، ويحتم ايبيل مقاله قائلا :

« اني أرى لك أيها الشبان ، انكم بلغم من البهالة ما بلقنا ، نحن الكبار ، عندما كنا في سنكم ، وأود ان نفهموا اني وجدت الشباب الطيقي في لوب وعقول السنين (الظلم) من انثال سوريل قبل » .

وبالطبع تفسد لكاتب *La Parole Donnée* الذي يحوى مقالات ومعارفات للمستشرق ماسينيون ، ولقد كان هذا الكتاب تعمد الطبع عندما اختلف الموت مؤله .

وحلل الأناذير بول بيرانت هذا الكتاب الذي يشف من ناسية ماسينيون ، وتكفيره الدائم في الموت ، ويقول : « لقد كان ماسينيون يضر كل ما حوله بشغفته ، وهي شغلة تنوع دائما إلى نوع من الاستهراق .. وعلى غرار شليل فوكو ، رشح الايمان في قلب ماسينيون عندما التقى رومانته بالإسلام ..

تكان هذا التسبيح يمشي على باب الجامع ويشترك في برينتها في صلوات يؤدونها صلوات من مختلف الأديان ، ولهذا قيل انه أشد المسيحيين اسلاما » .

« رسالة من باريس »



قبل ٦٠ سنة...

اعداد: اسرار الجسد

الهلال :

الصحف في الشرق وسبب تعطلها

بقلم جرجي زيدان

عظم الصحف التي سادت في المشرق في القرن العشرين ، بعضها صدر الى اجل قصير لغرض خاص كالطبع في اسبوع او جريدة او نشر راي او التصريح بغيره . والبعض الآخر اسفاره جماعة ليسوا من اهل الصحافة ولا العلم ولا الكتابة ، فاستكبروا سواهم ثم راوا في ذلك مشقة ونفقة فزجروا .

وكان من جملة اصحاب الصحف التي تعطلت اناس لا يميزهم الانفاق على صحفهم اوعاما ، فمن لم يكن منهم اهلا للصحافة من حيث هذه المهنة لم يظل عمر صحيفته ، وربما كان لتعطل بعض الجرائد الاخرى اسباب فخرية لا دخل لها بقوى اصحابها ولا بالمواليم مما لا يمكن حصره .

فالشرق العربي يحتاج الى الصحف وخصوصا للطلعات .

وانما يشترط في مايسدر منها مراعاة الشروط اللازمة للبقاء وامسها :

● ان يكون صاحبها ادبيا مطلقا حسن الاختصاص بالمواد التي على ملغى الاسوال . وبعبارة اخرى ان يكون صاحبها موهوبا .

● ان يكون ذا مال يكفي للقيام بنفقات محلية بقصة اسواق بلا كسب ثم لا يرجو منها الكسب الكبير الا في المستقبل البعيد .

● ان يكون سهل الخلق حسن السياسة مستبدل للجهة . اما الجرائد السياسية فانها تفقر الى استبقائها الى المال اكثر منها الى العلم ، وانما يبرزها سداد الرأي والنيات في سياستها وعدم التحول من غلتها مع صدق الوجه . ولا يفرق ما يزعم بعضهم ان الجرائد السياسية لا تقسم بغير اتفاق ، فان اتفاق امير كثيرا من ان تعيش المشروعات في ظله . واذا عاشت الى اجل قصير .

اشهر مشاهير الاسلام

صدر الجزء الثاني من هذا الكتاب لصديقا للفرخ الشهير ربيع بك العظيم . وقد بينا مزيج هذا المشروع الخطير وولينا الى المؤلف ان يتابع على العمل في اصدار ما بقي من اجزاء هذا التاريخ . لاجل الجزء الثاني المزمع اصداره وادق بحثا ، ووسع مجالاً من الاول . ولا غرو فانه يحسب ترقية رجل الاسلام ومزيد دولة المسلمين (الامام عمر بن الخطاب)

وانهيك عن مادة هذا الجزء انه نيف وثلاثمائة صفحة كبيرة ، وكلها في ترجمة هذا الرجل العظيم عن حاله في الجاهلية

سبتمبر ١٩٠٣

اسلامه نصبحته الى خلافته . ثم فعل اماله في أثناء خلافته وما كان من الفتوح على عهده . وهي اشهر فتوح المسلمين واعظمها . وكل ذلك على الاسلوب التاريخي الجديد مع استناد الحوادث الى اسبابها . ويتخلل ذلك مقالات ضافية في فلسفة التاريخ الاسلامي .

نيل الادب

هو كتاب في الموسيقى تأليف حضرة (احمد الفتى أمين الديك) ذكر فيه علم الموسيقى عند الافرنج . وأوضحه برسوم الآلات والعلامات والحركات وغيرها . ثم انتقل الى الكلام عن الموسيقى عند العرب وتاريخها . وفصل الكلام في العود وغيره من الآلات الموسيقية . والطلع على هذا الكتاب ينفع له ما فاسد المؤلف من المنسأ في تأليفه ، لانه اضطر لطالعة ما كتبه العرب في هذا الفن فضلا عن مؤلفات الافرنج فيه وهي الجز مائة .

الدر ليسان

في حضرة الاب . فترى لا منس التيسوي . بفرض انار ليلان . ويوضح في ذلك كتابا ساء (تسريح الايصار في ما يحتوي ليلان من الانار) نشر القسم الاول منه في مجلته (المشرق) تيمنا ثم جمع في كتاب على حده . وهو يبعث في انار القسم الشمال من ليلان .

الكتاب

كتاب نوح اليلة

وهو ما جمعه التزيف الرضي في اوامر القرن الرابع على انه من كلام الامام علي بن ابي طالب بل من محاسن خطبه وكتبه وحكمه وادبه . وقال (ان روايات كانه تخلف اختلافا شديدا فربما اتفق الكلام المختار في رواية لنقل على وجهه ثم وجد بعد ذلك في رواية اخرى موضوعا غير وضعه الاول اما بزيادة مختارة ، او بلفظ اسمن . فنحن في ايجاد استظهارا للاختيار وبغيره في مقالات الكلام) وليس الغريب ان يقع هذا الاختلاف في روايات كلام علي صاحبها ومات قبل ان يجمع باكثر من ثلاثة قرون ، بل الغريب ان يحفظ منه شيء .

وكذا وقع لهذا الكتاب ان جمعه امام كان في زمانه انجب سادات العراق كاتبا بليغا متين المياريات ، ساني المساني ، قاضي الله له ان شرعه ونشره الامام الاكبر (الشيخ محمد عبيد) مفتي الديار المصرية حالا . طبع مرتين قبل هذه المرة ونفذت نسخة كلها كثرة الرقبة فيه والاقبال عليه . وطبع الآن طبعة ثالثة بالشكل الكامل .

عن حقوقهم ، واسترجاع مجدهم ، وكل ذلك بمبادرة سلسة
عظيمة .

مجلة أبو حرياط الطبية

هي مجلة طبية علمية للأطباء وصحبة المآلات تصدر بمصر
مرتين في الشهر لمشتبها الدكتور حسين الخندى يحرر .

السؤال

هي جريدة أدبية تصدر بمصر مرة في الأسبوع اصحابها
(محب) وفيها روايات أخلاقية تبتدى الرواية وتنتهى في جز،
واحد ، بمبادرة سهلة واضحة ، والروايات من لفة مكتوبة
الألرج من الروايات الأخلاقية .

مجلة السيدات والبنات

كتاب من شوقي

نشرت المجلة في جزئها السابق صفحات من الشعر لجنداب
الشاعر المشهور بمزتلو أحد بك شوقي شاعر الحضرة الخديوية
نعت هذا العنوان الشعر اللطيف المائل بين شوقي وأميئة على
وهي مقتطفات قالها جنابه في ليله على وكريسته أمانة .

ومن حق الاب الكريم ان تؤثر فيه المنشورات عن طفليه
المؤيزين ولذلك ورد على المجلة من حضرة الكتاب القال الذي
نستأذنه في نشره كتمة الموضوع :

سيدتي الفاضلة :

تأثرت كثيرا بالجملة الى تفعلت فجاملت بها لطف الصغيرين
في مجلة السيدات فجلت اشكر بك بلسانها الطاهر الذي لم يجر
عليه غير الحلاوة والحلو حتى الان وادعو الله به كذلك ان
ينفع بسلامتك

وارجو انك السادة بالفضل ان تعتبري أمانة اصبر
المشتكلات في مجلة السيدات وان تأمري بان تحصل اليها
سختها بهذا العنوان :

أمانة كريمة احمد شوقي بالحلبية الجديدة

ومع الزيادة في التفضل ان تجودي لها ببعض نسخ من المد
الاخير لتعزق منها مائشاه وتوزع على آرتها ما تشاء واقتبل
ثنائي واجلال .

(شوقي)

وفد قدم لنا الشارح مقسمة مسهبة بين فيها مزاياه وهو
حقيق بها وهي حقيقة به لانها بلغت في بلاغة عباراتها ، وذكر
فيها طرنا من ترجمة الشريف الرضى انعاما للفاصلة .

الحيف

المؤلفات - الهامة التي صدرت عام ١٩٠٢

شبان الاستبداد : للمرحوم العلامة الكواكبي
النظام والاسلام : للتشيخ طنطاوي جوهرى
هناك وهنا : بقلم أحمد حافظ عوفى (المحرر بالقوى)
تاريخ التمدن الاسلامى : بقلم جرجى زيدان
تقويم المؤيد : بقلم محمد سعد
الحامة ايريس (رواية) : لجورج طران
ديوان الرامى : نظم مصطفى صادق الرافى
ديوان الكاشف : نظم أحمد الكاشف
ارجوزة محرم : نظم أحمد محرم (شاعر الدلتا)
ابن رند وفلسفته : بقلم فرح أنطون
بطرس الاكبر : رواية لاسيم فعيمن (مترجمة من الروسية)
الفرسان الثلاثة : تعريب النسيخ نجيب الحداد من
(اسكندر ديماس)
مدحبولستوى : مربة سليم فعيمن

المقتضاج

مفرح الجنس اللطيف

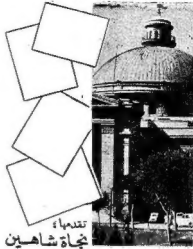
قد أخطأ أولا مؤلف الكتاب في نشر هذه الصور لانها تنزله
منزلة لا ارضاعا له واخطأ ثانيا في اعتباره واعتناؤه في جمع
أدوار والمات خالية من كل معنى ، كما البتت ذلك في مقالات
كثيرة ، انتقدنا فيها (الفناء العربى) واذننا بما يجب ادخاله
اليه من انواع الاصلاح والتحصين ، وأهمسه استيفاد تلك
الادوار والاماني المحبوبة ، بالفضائل الحاسية او الفولية
وغيرهما .

واقعة السلطان عبد العزيز

هو مؤلف جليل وكتاب نفيس ، وشبيهة باللغة التركية
الكاتب العثمانى الشهير (أحمد صائب بك) وتعريبه الاديب
محمد الخندى توفيق جانا .

وهو يتضمن أهم ما يلزم الوقوف عليه من احسوال الدولة
العالية وشؤونها السياسية والصومية ومطامع الدول في اقتيال
مقاولها ، واثار النهضة التي تظهر الان في بعض ايمانها للامع





تقدما:
نحاة شاهين

التعليم عند الرومان في القرن الأول الميلادي

في كلية آداب جامعة عين شمس نوقشت الرسالة الفلسفة من السيد ابراهيم احمد شكر لنيل درجة الدكتوراه من قسم الدراسات القديمة ، وهي اول رسالة للدكتوراه تؤخذ من هذا القسم من القاهرة . اما موضوعها فهو التعليم عند الرومان في القرن الاول الميلادي ، وقد اشرف عليه الدكتور سليم صالح رئيس قسم الدراسات القديمة بالكلية

والفكرة بان التعليم يعطى للطفل في اى دولة من الدول ليس هذا الطفل ليكون مواطنا صالحا ، فكرة وانظمة كل الرضوخ في تاريخ التعليم الروماني منذ بدايته .

يقول الباحث انه بالرغم من اننا لا نعرف الا القليل من التعليم الروماني في المصادر المبكرة الا انه من المتفق عليه هو ان نفوس الاب هو المحور الذي كانت تدور حوله كل الحياة الاجتماعية في روما . ومن لم فان تعليم الأطفال وتربيتهم كان يخضع لرغبات الآباء . وكان هذا التعليم والتربية ، يؤلفان مجموعة الغضائل والخبرات التقليدية التي كان لها قيمتها في الحياة اليومية عند الرومان الاول .

اما الطريقة في تنفيذ ذلك فقد كانت تترك للأفراد ولم تتدخل الدولة في تنظيم هذا التعليم الا ايام الامبراطورية .

كانت الام هي التي تقوم على رعاية الطفل في سني حياته الاولى ، ويمرور هذه الفترة تنتقل هذه الرعاية الى الاب الذي كانت تنشأ بينه وبين ابنه نوع من المصاحبة فلما يوجد لها نظير خارج العالم الروماني . وكان على الاب ان يعلم ابنه القراءة والكتابة ، ومبادئ الحساب اللازمة في الحياة العملية كما كان يعلمه حقوق وواجبات المواطن الروماني ومجموع العقوس الدينية وكان يصحبه معه الى بيوت اصدقاءه يقوم على خدمة الكبار ، ويستمتع الى احاديثهم من الحياة اليومية ويشتترك معهم في تفضيهم بأشياء اسلافهم ، وكان هذا التعليم المنزلي يستمر حتى يرتد الطفل رداء الرجال وذلك عندما يبلغ سن ١٧ تقريبا وبعدما يبدأ مرحلة اخرى من التعليم ومنها سنة ، تعتبر مرحلة الانتقال بين الحياة المنزلية والمعملة .

في هذه المرحلة يؤهل الفتى نفسه اما للحياة العسكرية وذلك بان يقوم على تدريبه احد القواد ذوي الخبرة ، واما للحياة السياسية ، وذلك بان يلازم أحد ذوي الخبرة في الشؤون العامة ليتعلم منه القانون والخطابة والسياسة .

ويرى الباحث انه ليس من المؤكد وجود اى مدرسة بالنيص المعروف في هذه الفترة المبكرة من تاريخ روما لظلالا انه لم يكن لروما ادب فلم يكن هناك دافع لوجود المدارس ، وعندما نسمع منها بعد ذلك ، فان ذلك يرجع الى دخول تاليرات جديدة على التعليم الروماني ، هذه التاليرات التي عملت على تغيير نظام التعليم الروماني كانت كلها من اصل افريقي وما يكاد ينتصف القرن الثاني قبل الميلاد حتى يكون النظام الهلنسي في التعليم امرا شائعا ذلك النظام الذي يقوم على تدريس الادب كنوع من التعليم الثانوي بعد التعليم الاولى ، الذي كان معروفا في روما منذ البداية ثم على تدريس الخطابة أو الفلسفة ، ولكن هذا التأثير الافريقي لم يذهب الى حد ان يجعل للرياضة البدنية او الرقص أو الموسيقى مكانة عامة في البرنامج العام للتعليم الروماني .

ليس من السهل تحديد بدء وجود المدارس العامة في روما وان كانت الأساطير الرومانية وكلها من العصر الروماني المتأخر ترجع وجود المدارس الى الايام الاولى لنشأة روما . ولم يكن هناك بناء خاص للمدارس بل كانت المحاضرات تلقى في حجرة عادية بالطريق الأرضي لها سقف خد الشمس والطر ، وهي وان كانت مفتوحة من الجوانب الا ان الستائر كانت تستخدم في بعض الأحيان لفصلها عن الشارع . كان الآلات في حجرة الدراسة بسيطاً ولزوا حيانا يتنايل نصفي لبعض الكتب ، وكانت بعض المناظر تصور الأساطير المختلفة ، وتعلق على الحائط . والقول بان التعليم كان مختلفا في المدارس العامة بروما ما يزال موضع جدلي لكل الألفية التي سادها النقاد للتدليل على وجوده لاؤكد ذلك بصورة قاطعة وان كان هناك نص لم يلفت اليه احد من النقاد يدل على وجود هذا التعليم المختلط في إحدى المدارس القديمة الخاصة التي تعلم الرقص والموسيقى ، وذلك ايام الجمهورية المتأخرة ليس هناك ان ما ينفع من وجوده في المرحلة الاولى من التعليم امام نظرا لان الفتاة غالبا ما كانت تتزوج في سن مبكرة ، وكان تعليمها يقتصر على المرحلة الاولى ، فاذا ما اريدت ان تتابع دراستها وذلك في حالات نادرة ولغرضيات المعالجات الثرية ، فان ذلك كان يتم من طريق التدريس الخاص بال منزل .

ولما كان التعليم الروماني على عهد الامبراطورية وقد تركز في تعليم الادب والخطابة ، فانه كان له اثر كبير على الادب في تلك الفترة .

ومن الامور التي لها اثرها على الادب أيضا الجمعيات الادبية التي كانت تعقد لنقد الأعمال الادبية والاعلان منها وهذه أيضا لها خطرها في تشجيع الادباء على استخدام كل الحيل الخطابية المختلفة للتأثير على المستمع كما ان حالة التواضع والتفتت التي كانت سائدة بين شباب الامبراطورية ودخل بعض العناصر الأجنبية من الولايات ارضا على بدء التعداد الادب .

واهم النظريات التعليمية التي ناقشناها البحث هي :

١ - اثر التعليم المنزلي على الذكاء وشروطه حسن اختيار المربين والخدم ورفقاء الطفل والمدرسين .

٢ - السن التي يبدأ فيها الطفل التعليم ووسائل جسمي الدرس شيئا لاقتطاع .

٣ - الفاصلة بين التعليم الخاص بالمنزل والتعليم العام بالمدراس .

- ٤ - دراسة ميول الطالب وتوجيهه حسب ميوله .
- ٥ - العقاب البدني .
- ٦ - الترويج عن الطلبة .
- ٧ - الفاكهة : أهميتها ووسائل تنميتها .
- ٨ - التقليد أهميته ووسائله .

ثم يأتي بعد ذلك عرض المواد التي كانت تدرس في المرحلة الأولى وطرق تدريسها ، وأهم ما يجدر الإشارة إليه في هذا الناحية هو محاولة توضيح أماكن إجراء العمليات الحسابية بطريقة سهلة إذ كانت هناك فكرة ثابتة يؤكد استحالة إمكان ذلك نظراً لتعقيد الرموز الحسابية عند الرومان ، وكذلك توضح طريقة العدد على الأصابع لعدد كبير .

وفي الفصل الثالث عرض ومناقشة للمواد التي كانت تدرس عند مدرّس الأدب ، وطرق تدريس هذه المواد والغرض من تدريسها وفائدتها المباشرة وغير المباشرة للطلاب . بالرغم من أن دراسة الأدب كانت الأساس الذي تقوم عليه الدراسة في هذه المرحلة إلا أنها لم تكن المادة الوحيدة التي كانت تدرس فالرياضة والرياضيات والفلسفة والمنطق والخطابة كانت ضمن المناهج التي كانت تدرس .

ووظيفة مدرّس الأدب يمكن تقسيمها إلى فرعين رئيسيين :

- ١ - دراسة الطريقة الصحيحة لفن الكلام والكتابة .
- ٢ - التعليق على النصوص القروية يسبقها قراءة هذه النصوص قراءة سليمة ويصحها نقد أدبي لها .

وفي الفصل الرابع تناول المرحلة الأخيرة من مراحل التعليم عند الرومان وهي المرحلة التي يقضيها الطالب في مدرسة الخطابة وكان لها ثلاثة مظاهر ، نظري ، تعليمي - عملي .

وفي ختام الرسالة ناقش نقطتين هامتين :

- ١ - الدولة الإمبراطورية والتعليم .

٢ - علاقة الأدب أيام الإمبراطورية بنظام التعليم والتعليم أيام الجمهورية كان متروكاً للأفراد ، أما أيام الإمبراطورية فقد قام الأباطرة ببعض الإجراءات التي ساعدت على النهوض بالتعليم وتنظيمه ، هذا بالإضافة للامتيازات التي منحها الأباطرة الميرون للمدرّسين لتشجيعهم على البقاء في روما ، ولعلها يحسن علاقة الأدب بالتعليم أيام الإمبراطورية فإن بعض النقاد والمحدثين قد مقدوا علاقة وثيقة بين مدارس الخطابة على وجه الخصوص وبين أدب الإمبراطورية .



وبعد هذا العرض بدأت المناقشة بالدكتور محمد سقر خفاجة عميد كلية آداب جامعة القاهرة ، فقال إن هذه هي أول دكتوراه تحصل في الأدب الكلاسيكي تمنح من مصر . ولي رآه أنه كان من الأفضل لو سافر الباحث إلى إحدى البعثات الأجنبية التي تخصصت في هذا الفرع من زمان .

كما أخذ عليه أن رسالته قائمة على الشرح أكثر منها على أي شيء آخر كما أن الرسالة ليس لها مقدمة وهذا عيب كبير في البحث .

ومع هذا فالرسالة جهداً واضح ، ومجهود لا ينكر .

أما الدكتور السلاموني أستاذ الأدب اليوناني بجامعة عين شمس فقد أيد الدكتور خفاجة في ملاحظاته .

وقد نال الباحث على رسالته درجة الدكتوراه في الأدب القديم من قسم الدراسات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrir.com

